

BBC 音乐导读 20

蒙特威尔第 宗教音乐

Monteverdi Church Music

Denis Arnold 著
杨 韫 译

花山文艺出版社

图字：03—98—006号

图书在版编目（CIP）数据

蒙特威尔第：宗教音乐/（英）阿诺德（Arnold，D.）著；杨韫译．—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC音乐导读；第20册）
ISBN 7-80611-658-3

Ⅰ.蒙…　Ⅱ.①阿…②杨…　Ⅲ.蒙特威尔第，C.（1567～1643）-宗教音乐-音乐欣赏　Ⅳ.J605.546

中国版本图书馆CIP数据核字（98）第26094号

BBC音乐导读20
蒙特威尔第：宗教音乐
Denis Arnold 著　杨韫译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子
美术编辑：赵小明　　**责任校对**：李桂香

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）
印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）
经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　4.5印张　73千字　1999年4月第1版
1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：8.00元
ISBN 7-80611-658-3/G·51



目 录

序 言

蒙特威尔第（Monteverdi）生在一个充满宗教热忱的时代。那时圣徒辈出：德肋撒（Teresa）、博罗梅奥（Charles Borromeo）和内里（Philip Neri）都在世，而伊纳爵（Ignatius）和沙勿略（Francis Xavier）在人们的记忆中依然栩栩如生。那时建造了许多精美的教堂：罗马有建在瓦利切拉（Vallicella）的圣玛利亚堂，还有圣安德烈亚·德拉瓦勒堂（S. Andrea della Valle）；威尼斯有救世主堂（the Redentore）；布雷夏（Brescia）有新教堂（Duomo Nuovo）；曼图亚（Mantua）有圣巴巴拉堂（S. Barbara）。那时有伟大的教堂音乐：帕勒斯替那（Palestrina）成熟的弥撒曲和用《雅歌》（Song of Songs）写的经文歌（motet）套曲；拉索（Lasso）的《忏悔诗篇》（Penitential Psalms）；安德烈亚·加布里埃利（Andrea Gabrieli）的《协奏曲》（Concerti）和乔瓦尼·加布里埃利（Giovanni Gabrieli）的

《圣乐交响曲》（Sacrae Symphoniae）。实际上，这就是我们所谓的反宗教改革（the Counter-Reformation）运动时期。

在蒙特威尔第漫长的一生中，世人的宗教热忱并没有始终保持在相同高度上。特兰托公会议（the Council of Trent）的争论已于 1567 年——正是他出生之前——结束。从各种迹象来看，虽然这次会议刚结束时至少对音乐家的影响很大，到下一世纪开始大作曲家们已在着手写别的音乐了。然而在蒙特威尔第成长的岁月中，宗教音乐毫无疑问正处于巅峰。而且帕勒斯替那美妙的《圣母升天》（Assumpta est Maria）弥撒和两位威尼斯伟大作曲家的经文歌都显示出这些圣乐是面向大众的。反宗教改革运动的年代不是默默奉献的年代，而是传播福音的年代。耶稣会（the Jesuit order）的团队为君王的势力而战；内里的演讲会成员（the Oratorians of Philip Neri）用布道、赞美诗（hymns）和戏剧表演为争取人心而战。罗马教廷决心利用感官的全部力量，向人类展现上帝的荣耀："为上帝与教会的更大荣耀"（in majorem Dei et Ecclesiae gloriam）是教皇西斯特斯五世（Pope Sixtus V）设计建造新罗马的座右铭。因此教堂音乐常常既富丽堂皇又扣人心弦。

威尼斯最清楚不过地表明，它如何渴望在公众面前显示教堂音乐的庄严和辉煌。圣马可教堂是总督的正式礼拜堂，其地位与伦敦西敏寺相当。它的音乐班子（cappella）规模很大，唱诗班有大约二十五位歌手，在节日里还要加上人数相等的乐手。音乐风格以“分开的合唱队”（cori spezzati）这一概念为基础：一组组歌手在长方形大堂两边著名的楼座上分几处站开，用对话形式演唱，这样每一句都发自不同的地方，使下面中殿里的听众大为惊愕。短号和长号用来增强人声，造成绚丽洪亮的声响效果。外国的访问者、各国大使、王公贵族或富有的德国商人听过之后，对最高贵共和国的力量钦佩不已。

1587年，以《协奏曲》（Concerti）为题的一大本教堂音乐出版了，这是加布里埃利叔侄的作品，全部是“分开的合唱队”风格。从此这种时尚传遍意大利，为波隆那（Bologna）宏伟的圣彼得罗尼奥大教堂（S. Petronio）工作的那些作曲家紧随其后，出版了几本题目类似的音乐。这种风格不仅在意大利受人欢迎，德国人也喜欢，从北方各宫廷到威尼斯学习的作曲家络绎不绝。它也不仅是北方人独有的风格，帕勒斯替那早在1572年就出版过一些为分开的合唱队创作的同样美妙

的音乐。应该承认罗马作曲家运用的乐器看来未达到威尼斯人的规模；但是如果善于利用教堂的音响效果，仅凭人声就足以给人留下深刻印象。今日帕勒斯替那以复音音乐大师闻名，其实他晚期的音乐主要是震撼耳鼓的音乐，不是愉悦头脑的音乐。虽然他在**《感恩赞》**（Te Deum laudibus）弥撒这样的作品大量运用模仿对位的写法，听众的主要印象一定还是只有六个人的小唱诗班竟然有那么多的音响变化：雄壮的男高音和男低音与清澈的阉人女高音（soprano castrati）互相竞争，《信经》（Credo）开始处全体歌手的丰满的无比辉煌。

事情并非总像在圣马可教堂或西斯廷礼拜堂里那么好，有一位教堂乐正的话为证。这位维亚达那（Lodovico Viadana）曾在一些地方性的大教堂和修道院教堂工作过，他在自己的《协奏曲》（Concerti）第一卷（1602年）的序言中告诉我们，在演唱经文歌和弥撒曲时会缺少一些声部，因为唱诗班人数不够（很可能技巧也不够）。然而，这篇序言有意思的地方在于：他为避免这种问题而创造出一种作曲法——通奏低音（basso continuo）就此产生，这种记谱法用低音旋律线指示管风琴师如何弹奏和弦，以便为歌手（有时是一个，情况好些时是几个）伴奏。这一事件以及无数充分利用了这项发明

的协奏式（concertante）经文歌的涌现，给予我们的印象是，许多以前不用音乐的小教堂现在开始重视音乐了。新方法很快被没有掌握（也许不可能掌握）旧的对位音乐语汇的管风琴师和教堂乐长所采用。靠这种新方法，无论什么人，只要写得出简单的旋律，能配上最基本的和弦，就可以自称是作曲家（许多人确实这么做了）。但这些业余爱好者的身旁也有真正的作曲家，他们看到了这种以动听感人的旋律做基础，由也许简单但却不容轻视的和声语汇所支持的新风格开启的可能性。

这些作曲家中的佼佼者表达出了激情，因为反宗教改革运动不公开的一面是个人的深邃宗教感情。甚至在通奏低音流行之前，教堂音乐已有这一面的表现。早在十六世纪六十年代拉索就写过一些感情深沉的经文歌，其中运用了慕尼黑的神秘艺术“保留音乐”（musica reservata）发展起来的变化音和声。这些经文歌经常表现出强烈的罪恶感，充满着恐惧的情绪，如在《恐惧与战栗》（Timor et tremor）中因想到永恒的天谴而颤抖——这与耶稣会“神操”（Spiritual Exercises）训练的早期阶段要激发的思想状态一致。进行操练的人在这个阶段必须“看见地狱的烈火，闻到硫磺与恶臭的气息，听到罪人的惨叫，尝到他们的眼泪多么苦涩，感受到他们

的悔恨"。[1]

在以后的阶段，进行神操修练的人会重新感受到基督升天的场面。同样其他音乐发现了宗教的欢乐。为表达这种喜悦心情，用管风琴伴奏的单声部或多声部经文歌经常用俗世的情爱作比喻，借流行的世俗歌曲歌本里面表现男欢女爱的音乐语汇赞颂圣母玛利亚。蒙特威尔第有些同行极擅此道，特别是他在圣马可教堂的助手格兰迪（Alessandro Grandi），他为《雅歌》（整个反宗教改革运动时期中，音乐家都爱到那里面去寻找歌词）一些章节谱写的音乐的确充满着爱的渴望与迷醉。这类音乐与卡拉瓦焦（Caravaggio）以《新约》内容为题材的绘画以及贝尼尼（Bernini）的殉道圣徒雕像一样，清楚地显示出反宗教改革运动人性的一面。

这就是蒙特威尔第的时代。如果许多人更喜爱文艺复兴时代早期若斯坎（Josquin）讲求平衡的宗教音乐或者巴洛克时代后期新教徒 J. S. 巴赫运用模仿的艺术创造的更有神学意义的音乐，蒙特威尔第时代教堂音乐

---

[1] R. 威特科尔（Wittkower），《1600 年至 1750 年意大利的艺术与建筑》（Art and Architecture in Italy 1600 ~ 1750），伦敦，1958 年。

的力量也是不可否认的。虽然音乐史学家通常专注于这个时期的世俗音乐——歌剧、单旋律音乐（monody），觉得教堂音乐已经落伍，不那么令人兴奋，当时的人是否持有同样的观点却大可怀疑。歌剧是富有的鉴赏家的爱物，是在王室婚姻和国家大典上演出的；单旋律歌曲的听众人数多些，但社会地位上的限制同样严格。教堂音乐却在每个人的周围。意大利人并不像北方人常做的那样把自己的生活分成世俗与宗教两个领域。意味深长的是，蒙特威尔第在为音乐分类时没有论述“世俗音乐”与“圣乐”，而是按作曲家为歌词谱曲的做法区分服从于不同美学原则的两种“实践”。把他的教堂音乐看作“世俗性的”，就像某些评论家那样，就误解了他的想法。如同反对教会的意大利共产党临终之时（in extremis）会去寻求他的神父的安慰一样，蒙特威尔第把教堂音乐看作天经地义的事物。有人请他写，他就倾全力去写，如同请他写歌剧或牧歌时一样。他既是伟大的作曲家，自然会在这几种体裁中写下不朽杰作。

克雷莫纳的青年时代

蒙特威尔第生于克雷莫纳（Cremona），是一位药剂师的长子。他父亲按当时的惯例，也悄悄地（严格说是非法）行医看病。克雷莫纳属米兰公爵治下，那时是（今日仍是）一座外省小城，并不自夸有什么音乐活动。它也许和埃尔加（Edward Elgar）年轻时生活过的伍斯特（Worcester）差不多，虽然缺少三圣乐团音乐节（Three Choirs Festival）带给伍斯特的热闹，但是正如在伍斯特那样，克雷莫纳的音乐活动以大教堂及其音乐指导为中心，组织得很有效能。在蒙特威尔第年轻的时候，这位乐正是因杰涅里（Marc' Antonio Ingegneri），他是位相当有名望的作曲家，他的许多作品由威尼斯著名的加尔达诺（Gardano）出版社和阿马迪诺（Amadino）出版社出版。蒙特威尔第父亲的店铺离克雷莫纳城中心的教堂广场很近，因此他很可能结识了因杰涅里；这里有两个有音乐天赋的儿子，他

就送他们去跟他学习。

后来蒙特威尔第把因杰涅里归入现代派，即从事以蒙特威尔第自己的革命性牧歌为代表的“第二种实践”（second practice）的作曲家之列。我们只能说，其原因很难理解。也许是因为因杰涅里在十六世纪七十年代出版的牧歌中确实运用了多种当时少见的变化音和声。也许因杰涅里向小伙子讲过时兴的人文主义的歌词谱曲原则，向他介绍了在他一生的创作中有重要作用的概念。但因杰涅里其实是位保守派，功力深厚的对位作曲家，能写很好的传统风格教堂音乐。有意思的是，他写的复活节圣周唱的《谴责曲》（Improperia）（一度被当做帕勒斯替那的作品）运用了所谓“法索伯顿”（falsobordone）的和声式合唱技法。他的学生在1610年出版的著名晚祷（Vespers）音乐也运用了同一技法。然而因杰涅里的音乐所显示的主要是对位写作的纯熟技巧，他把这传给了蒙特威尔第。

蒙特威尔第用的课本多半是扎利诺（Zarlino）的《和声规范》（Le Istitutioni Harmoniche）[1]，一本篇幅巨大

---

[1] 蒙特威尔第所有的那本今日仍在，虽然这一本可能是他后来才弄到手的。

的论文，1558年出版，大部分内容是推测古希腊人对音乐的观念。但是其中也提供了一些非常实在、非常有用的教诲，教人怎样写规范的尼德兰（Netherlandish）风格对位音乐，按通常的做法开始于为一条定旋律（cantus firmus）——它多半来自素歌（plainsong），每个音都是长音符——增写声部。有迹象显示因杰涅里也鼓励他用另一种方法学习对位写作，即模仿已有的作品，或称parody，使用相似的主题以及和声构想，用不相同的手法将其发展。

1582年蒙特威尔第的作品首次出版，那年他十五岁。出版者是威尼斯著名的加尔达诺出版社，乐谱题献给一位神父，书名页上清楚地印着这位“Claudini Montisviridi”是因杰涅里的学生。这一切说明这个小伙子得到什么人的大力支持。它的题目《神圣小曲集》（Sacrae Cantiunculae）表明这是一册经文歌集，这是初出道的教堂音乐家通常出版的作品。然而这些经文歌是三声部的，这在十六世纪八十年代就不寻常了：为使音乐更响亮，那时人都喜欢多用些声部。三声部经文歌三十年前更流行。蒙特威尔第有些乐句与罗马作曲家费斯塔（Costanzo Festa）在十六世纪四十年代出版的三声部经文歌相似，看来因杰涅里指导他在这种已有些“过时”的

音上下过功夫。

这本经文歌集是为了替蒙特威尔第扬名而出版的，从其中许多经文歌并不实用便可看出。有些虽可由两位高男高音（counter-tenor）和一位男高音演唱，其他经文歌看来需要有男童的唱诗班来唱——而男童唱诗班是尼德兰的做法，不是意大利的。但是，令我们确信这些经文歌旨在炫耀年轻作曲家的卓越技能的，是他们的写法。每个乐句都由一个声部呈示，然后其他两个声部加以模仿，而这种模仿又很少用和弦式织体加以变化。在这类短小作品中这么写是可以的，然而更有经验的罗马作曲家在三十年前手法更为丰富多样。例如费斯塔用《雅歌》词句写的经文歌《你甚美丽》（Quam pulchraes），它的开头与蒙特威尔第的手法相同，但接下来的一句就非常美妙：上方两声部仿佛在互相呼唤："来吧，来吧，我的爱人"（veni，veni dilecta mea），音乐充分表达了词句的意义（谱例 1）。

谱例 1

《你甚美丽》（费斯塔）

（歌词大意：来吧，来吧，我的爱人。）

蒙特威尔第就不如他；虽然蒙特威尔第有时也能用音乐巧妙地刻画词句，如在《哦，我主耶稣基督》（O Domine Jesu Christe）中用尖锐的不协和音描述耶稣在十字架上经受的痛苦（谱例 2）。

谱例 2

《哦，我主耶稣基督》

in cru - ce
in cru - ce vul - ne - ra - tum
in cru - ce vul - ne - ra - tum in

vul - ne - ra - - - - - - tum
in cru - ce vul - ne - ra - - tum
cru - ce vul - ne - ra - - - - tum

（歌词大意：在十字架上受苦）

不过，一般来说蒙特威尔第是利用了一系列久经考验的现成音乐语汇，它们往往以音阶式的乐句为基础，因而平稳流畅，唱起来舒服，在各声部进行模仿也很容易。节奏也是平稳的，很少有切分音，也就没有什么令人兴奋的地方，甚至转成三拍节奏也那样平淡（加布里埃利叔侄就不然，他们在“阿利路亚”副歌〔refrains〕段落用三拍子造成了绝妙的效果）。只是偶尔会有一处

写得较有想像力，一般都是蒙特威尔第从歌词中获得了灵感的地方。如这首用《雅歌》中新妇被唤起去见她的良人的一段诗句写成的**《赶快起来》**（Surge propera），开始的词句使他想到使用一串上升的短音符。

谱例 3

《赶快起来》



（歌词大意：起来，起来）

同样地，基督在门徒中间站起来为他们祝福的形象使他在《耶稣站起来》（Surgens Jesus）一曲中写出生动的音乐。此时蒙特威尔第已对歌词中的图画因素非常敏感，这预示着他将来的发展趋势。

为什么《神圣小曲集》一看便知是学生的习作？真正原因却在这些乐曲的比例缺乏细致的安排。看看十六世纪七十年代第一次出版的拉索的三声部经文歌，那里

面每个乐句的主题材料都做了周到的通盘安排。在《景仰你，天主》（Diligam te Domine）这样的作品中，他将原本不长的歌词分成四个或五个乐句，再将每个乐句发展到八至十小节，第一个乐句还更长些，这样来形成高潮。《万众欢欣》（Beati omnes）的歌词长些，因此有些乐句处理成二重唱，但这些地方也毫不马虎。蒙特威尔第却比较随便。如果他写出了一个能流畅发展的乐句，他就发展它；如果写出的乐句没有这么好，它可能很快就被抛到一旁。还有连贯性的问题。写三声部音乐的难处是只要有一个声部休息，声音就不够深厚。拉索避开这个问题的办法，或者是写一段二重唱，它会作为两个声部的音乐得到认可（要让两个声部的节奏交织在一起，不用什么模仿手法）；或者是轮流让每个声部都得到短暂休息和换气的间隙。蒙特威尔第经常持续使用三个声部，弄得歌手无法换气，音响也显得单调。当他似乎想写一段二重唱时（如谱例 3 引用的《赶快起来》），他写出来的往往是缺了一个声部的三重唱，等第三声部的主题加进来问题就暴露了，那时主题的气势可能也已耗尽。这就显示出他还缺乏作曲的经验。

无论如何，这只是缺少经验而已。有些德国学者喜欢将北方与南方的音乐作对比，他们推测蒙特威尔第既

是个意大利“色彩家”，对创造音乐效果有天生的才华，就一定不善于运用尼德兰或德国的传统创作对位音乐。然而这种对立把民族与历史的倾向过于简单化了。蒙特威尔第写这些三声部经文歌对付的是一种很难运用的形式。为三个人作曲要比为四个人作曲困难；与弦乐四重奏的数量相比令人满意的三重奏就很少。显然，要求这位“因杰涅里的门徒”创作这些经文歌是让他掌握对位技术。虽然这个十五岁的男孩子尚未达到这一目标，他在成年后就会掌握技巧的。因此我们不必为《神圣小曲集》并非杰作而悲伤，也不必为此中作品只有一两首有机会演奏感到愧疚。这段早期学习经历的成果很快就会显示出来。

曼图亚的晚祷

不过没有那么快。实际上，蒙特威尔第在这位教堂乐正门下受的作曲训练既没有帮助他立刻找到职业，也没有使他迅速赢得声誉。他得到的第一份工作是在曼图亚公爵贡扎加家族（Gonzagas）的宫廷中演奏弦乐器。这多半意味着他加入了主要演奏舞曲的乐队，乐队成员还包括一名犹太舞蹈教师。他的名声是牧歌带来的❶，他用这种体裁迅速地表明，他赞赏时髦的人文主义思想，即认为歌词与音乐的使用对于达到希腊哲学家大力称道鼓吹的“感动整个人”的理想是必不可少的。看来他的任务尚不包括写作教堂音乐。蒙特威尔第刚到曼图亚那几年，他心目中的英雄韦尔特（Giaches de Wert）

---

❶ 阿诺尔德（Denis Arnold），《蒙特威尔第：牧歌》（Monteverdi Madrigals），为“BBC音乐导读”丛书之一册（伦敦，1967年出版）。

在曼图亚宫廷负责室内乐和教堂音乐；还有公爵礼拜堂圣巴巴拉教堂的乐正加斯托尔迪（Giovanni Giacomo Gastoldi），他在历史上以芭蕾歌（balletti，或称舞蹈歌曲）著称——莫利（Thomas Morley）模仿过（其实是剽窃）他的芭蕾歌——但也是位出色的教堂音乐作曲家。韦尔特死后帕拉维奇诺（Benedetto Pallavicino）继任。虽然蒙特威尔第总爱贬低他，他也是个很好的作曲家。

蒙特威尔第向这些人学了很多东西，并不只是向他们的世俗音乐学习。演奏弥撒曲、用《诗篇》（psalm）谱写的乐曲以及经文歌的活动他肯定都参加了。这些在他本人的教堂音乐中留下了痕迹。曼图亚人喜爱何种风格的教堂音乐，可由多种途径弄清楚。圣巴巴拉教堂（公爵礼拜堂）的藏书——至少是一部分——仍然保存在米兰，这批书表明历代公爵喜欢旧式的尼德兰乐派复音（polyphonic）音乐。在 1562 ~ 1565 年之间建起这座教堂的老公爵古列尔莫（Guglielmo）也喜欢交替（alternim）风格，即弥撒曲中的某些段落演唱素歌，其余的段落由唱诗班全体参加唱复音合唱，他约请帕勒斯替那本人为他写了几部这样的弥撒曲。威尼斯式的多合唱队教堂音乐，即加布里埃利运用分开的合唱队——cori

spezzati——的风格，曼图亚人也不是不熟悉，帕拉维奇诺的一些经文歌表明了这一点。然后还有法索伯顿(falsobordone)，就是用一个和弦吟唱《诗篇》的词句，在每节诗的末尾是一个比较复杂的复音结束部。加斯托尔迪是这种风格的专家。但我们可以猜想蒙特威尔第真正喜爱的却是韦尔特的经文歌风格，他把上世纪末牧歌激动强烈的风格加以改造，把室内乐变成了更为富丽、更适合合唱队的音乐。那些现代手段——变化和声、鲜明如雕刻非常容易记的动机、尤其重要的是为词中细节谱写富于表现力的音乐的尝试——一种都没有少用。

接触这些音乐对蒙特威尔第大有裨益：1601年帕拉维奇诺逝世，蒙特威尔第向公爵"最谦卑地请求，在您的室内乐队和礼拜堂乐中担任音乐指导"。他的请求被批准，这时他才三十四岁。此后他可能会奉命写作各种音乐，无论是世俗的还是宗教的。我们不知道后来的几年中要他写了多少教堂音乐，大概不多，因为加斯托尔迪仍在管理圣巴巴拉教堂。很可能蒙特威尔第要为特殊的日子写作音乐；他既是知名歌剧作曲家，为单声部或几个人写的经文歌很快就成了他的专门任务(métier)。他1610年出版的**《晚祷音乐》**（Vespers mu-

sic）——自《神圣小曲集》后他第一次出版的教堂乐曲集——就收进了上述性质的经文歌。如果这些经文歌不是在十年之中陆续写下的，那倒并不使人吃惊。

可能他也要为更重大的活动写教堂音乐。这本1610年出版的作品集中为《诗篇》和**《圣母尊主颂》**（Magnificat）写的规模较大的音乐看来是为这种场合准备的，它们要求演奏者有高度的技巧，还需要（像我们所知道的蒙特威尔第上演其他大型作品时的习惯一样）反复排练。如果全部演奏出来，就需要一个大乐队。这一点使一位学者推测，这些音乐是为著名的1608年歌剧节期间的一个星期日写的❶。在那天，为庆祝法定爵位继承人贡扎加（Francesco Gonzaga）与萨沃依的玛格丽塔（Margherita）公主的婚礼，颁布了一种新的骑士称号，还为此在高大的圣安德烈亚堂举行了晚祷。毫无疑问，现已遗失的歌剧《阿里阿德涅》（L'Arianna）所用的乐队如果与前一年的《奥菲欧》（L'Orfeo）所用的乐队编制相同，在那次晚祷上演奏的就是这个管弦乐

---

❶ 1．芬伦（1．Fenlon），《蒙特威尔第的晚祷音乐——一些基本问题答案的设想》（The Monteverdi Vespers-suggested answers to some fundamental questions），《早期音乐》（Early Music），第五卷（1977），380～387页。

队——甚至那些歌唱家，一群优秀的独唱演员，其中有几个阉人歌手（castrati），也同样适合在晚祷上演唱。

如果确如我们所设想，那么这些诗篇歌、赞美诗和《圣母尊主颂》的配乐无疑是作为一个整体创作的，因为这些音乐都运用了相似的技术：按1610年出版的乐谱扉页上所载“在定旋律上创作”（composta sopra canti fermi）。虽然可以从中挑选任意一首或一组作品单独演出，这些乐曲作为晚祷仪式上用的全部音乐更为连贯统一。在出版这些乐曲时，蒙特威尔第做了一件特别的事：他没有按通常的办法将这些乐曲一首接一首地分类排列，却把前面提到的单声部经文歌插到诗篇歌之间，好像用交替圣歌（antiphon）把诗篇歌分开那样，虽然这些经文歌（motet）的歌词不是礼拜仪式上交替圣歌按规定要用的歌词。他为什么这么做？没有人知道；但是认为蒙特威尔第不是有意如此安排的人肯定想错了。蒙特威尔第是位仔细慎重的作曲家，他不轻易违背传统。今日的实践经验也告诉我们，按蒙特威尔第乐谱上的顺序演奏很有道理。那组经文歌以独唱开始，然后加上二重唱，接着是二重唱发展成三重唱，最后以六个声部全部加入的回声曲作结束，这种布局显示出他对高潮之所

在有天然的感觉。

在这个时候，蒙特威尔第对于如何使他的大型作品统一完整非常感兴趣。后来他在一封信中描述了他的歌剧《奥菲欧》和《阿里阿德涅》怎样才有了真实的戏剧高潮，即《奥菲欧》中奥菲欧恳求船夫渡他过冥河的歌和《阿里阿德涅》中女主人公著名的哀歌。认为他的晚祷运用了同一类的布局不能看作是臆想。在此处必须说明，蒙特威尔第这部乐谱中实际上包括两套晚祷音乐；一套用了按当时标准规模很大的乐队，另一套是单为人声写的。使用乐队的那套更完整，虽然另一套也不可轻视。我们将两套音乐的变化列表于第 30、31 页。

这样一来，这套晚祷音乐不但对于重大节日里有大的乐队可供使用时非常适宜，只有一个唱诗班和管风琴师的地方也可以演唱。两种情况下唱诗班都一定要好，要有几位杰出的独唱者；虽然应该顺便说一句，唱诗班不必很大，这部作品有十个歌手（这是唱《若不是天主》所需要的）就能演唱，多几个人当然好些（如果从头至尾每个声部都只由一个人唱就会很辛苦）。但是，如果这套晚祷由一小组歌手演唱，让好几位编者花费了大量时间和精力的问题——如何使所谓“合唱队”（choirs）与独唱者交替演唱时声音统一——就会消

失，因为两种声音差别不会太大。必须说明，这里的唱诗班或合唱队与传统的英国大教堂唱诗班的组成是不同的。没有什么证据证明使用了男童演唱高音部旋律，却有大量证据表明高声部是由阉人歌手或假声男高音（falsettist）演唱的。可以设想，在那套使用乐队的晚祷音乐里，乐器常常与人声重叠，甚至在乐谱未标明的地方也是如此。另一方面，从未证实过伴奏乐器组的音色安排需要不时加以变化；如果一把小提琴、一支小号加在了基本的人声旋律之上，没有理由可以推测这件乐器不是一直演奏到乐曲结束的。同样也从未证实过有什么必要为蒙特威尔第的音乐增添繁复的装饰音：他似乎需要多少音符就写下了多少（如同他在早期歌剧及牧歌中的做法一样）。事实上，这部作品要比现代人编辑的版本有时想要我们相信的更为直截了当。如按十六世纪复音音乐的传统演唱，不过分强调重音，使节奏具有流动感，蒙特威尔第写下了音符几乎不需要改变和增加什么。

在两套音乐中，为晚祷礼仪的中心内容——五首诗篇歌所写的音乐是相同的。我们会看到，另一首主要的歌曲《圣母尊主颂》写了两个版本，虽然这两个版本在许多方面很相像。独唱经文歌有无乐队伴奏都同样能使

"*Full*" *Vespers*		"*Little*" *Vespers*
Versicle and Responses:	*Deus in adjutorium* for 6 voices and 6 instruments	*Deus in adjutorium* for 6 voices in the manner of a *falsobordone*
Psalm:	*Dixit Dominus*, 6vv. and 6 instruments	*Dixit Dominus*, 6vv. omitting ritornellos
Motet:	*Nigra sum*, I V. and *basso continuo*	*Nigra sum*, IV. and *basso continuo*
Psalm:	*Laudate pueri*, 8vv. and *basso continuo*	*Laudate pueri*, 8vv. and *basso continuo*
Motet:	*Pulcbra es*, 2vv. and *basso continuo*	*Pulcbra es*, 2vv. and *basso continuo*
Psalm:	*Laetatus sum*, 6vv. and *basso continuo*	*Laetatus sum*, 6vv. and *basso continuo*
Motet:	*Duo serapbim*, 3vv. and *basso continuo*	*Duo serapbim*, 3vv. and *basso continuo*
Psalm:	*Nisi Dominus*, 10vv. in 2 choirs	*Nisi Dominus*, 10vv. in 2 choirs
Motet:	*Audi*, *coelum*, echo piece, 6vv. and *basso contnuo*	*Audi*, *coelum*, echo piece, 6vv. and *basso contnuo*
Psalm:	*Lauda Jerusalem*, 7vv. and *basso continuo*	*Lauda Jerusalem*, 7vv. and *basso continuo*
Sonata sopra	*Sancta Maria for IV*.	
Hymn:	*Ave maris stella*, 8vv. and 5 *instruments*	*Ave maris stella*, 8vv. omitting ritornello
Magnificat I:	7vv., 6 instruments	*Magnificat* II, 6vv. and *basso continuo*

"全体"的晚祷		"小"晚祷
短诗主唱曲与应答合唱:	《天主救我》,六声部与六件乐器	《天主救我》,六声部,法索伯顿形式
诗篇歌:	《天主对我主说》,六声部与六件乐器	《天主对我主说》,六声部,删去利都奈罗
经文歌:	《我虽然黑》,一声部与通奏低音	《我虽然黑》,十声部与通奏低音
诗篇歌:	《天主的仆人们哪》,八声部与通奏低音	《天主的仆人哪》,八声部与通奏低音
经文歌:	《你甚美丽》,二声部与通奏低音	《你甚美丽》,二声部与通奏低音
诗篇歌:	《我心欢喜》,六声部与通奏低音	《我心欢喜》,六声部与通奏低音
经文歌:	《两位六翼天使》,三声部与通奏低音	《两位六翼天使》,三声部与通奏低音
诗篇歌:	《若不是天主》,十声部,分二合唱队	《若不是天主》,十声部,分二合唱队
经文歌:	《上天请听》,回声曲,六声部与通奏低音	《上天请听》,回声曲,六声部与通奏低音
诗篇歌:	《耶路撒冷啊,你要颂赞天主》,七声部与通奏低音	《耶路撒冷啊,你要颂赞天主》,七声部与通奏低音
奏鸣曲,出自赞美诗	《圣母玛利亚》,一声部《万福光耀海星》,八声部与五件乐器	《万福光耀海星》,八声部,删去利都奈罗
《圣母尊主颂》Ⅰ:	七声部,六件乐器	《圣母尊主颂》Ⅱ,六声部与通奏低音

用。应该承认，开始之处的短诗主唱曲《天主救我》没有乐器的伴奏会有极大的变化，几乎变成另一首乐曲；而赞美诗《万福光耀海星》，省略了利都奈罗（ritornellos）这个器乐段落，虽然很可惜，却并没有真正改变性质。无论在有乐器可运用时，为保持音乐的连贯多么需要那首奏鸣曲（也许就是为显示应该使用乐器而写的），省略这首乐曲对仪式没有损害，在音乐方面的损害也不比在美国国教礼拜中没有人自愿弹奏管风琴更厉害。由此可见，蒙特威尔第的晚祷（今日通常都这样称呼这部作品）虽然似乎作为在教堂中日常使用构思过于华丽，很清楚它确是以举行的仪式的方式作为基础的。

最能清楚地表现蒙特威尔第对音乐整体性的兴趣的莫过于他为诗篇歌和《圣母尊主颂》写的音乐。乐谱扉页上的注释“composta sopra canti fermi”只是说每首乐曲都以某种方式运用了素歌的材料。在十七世纪初期这种做法十分罕见，很难找到还有哪位这一时期的作曲家写过稍微类似的作品。而在上一世纪这类用法的作品并不少。那时存在着运用素歌的两大方式：第一种方式把素歌当做结构的支架，让一个声部（比如男高音）用持续不断的长音符唱素歌，其他声部加上精致复杂的对位旋律，它们的主题也许和素歌有关，也许无关。另一种方

式今天常说成是“自由式改编”（paraphrase）技术，即是为素歌的乐句配上一定的节奏，用它们来创作模仿式对位音乐，好像这些素歌是作曲家新创造的。帕勒斯替那两种方式都用过，早期作品主要用“支持音”式，许多后期作品则使用“自由改编”方式。素歌本身的特性使得他的音乐具有一种流畅性和歌唱性，是那些使用独创的音乐素材的作曲家很难与之匹敌的。蒙特威尔第在他的晚祷同样运用了这两种方式，不过也许要把他这些诗篇歌放入整部作品之中去考察才能最好地理解他的技法。

作为开始的《天主救我》确实就是一首序曲——蒙特威尔第本人的歌剧《奥菲欧》中的序曲，紧随其后的应答句用一个新加上的和弦演唱。在歌剧中，序曲是一首号角华彩曲（fanfare）或称触技曲（toccata）（莎士比亚称之为“喇叭奏花腔”〔tucket〕），D大调，由所有的乐器演奏三次，向观众宣布戏将开场。在这里它也在D大调上，由合唱队唱三次；但与歌剧中不同的是每句“诗句”（verse）之后（即每次重复号角曲之后）乐队又奏出一段短小的舞曲性质的利都奈罗，在全曲结尾处这段器乐音乐发展成庄严的尾声，配上了“阿利路亚”的歌词。无论如何，这首曲子作为序曲的意图非常清

楚。

接下来就是第一首诗篇歌《天主对我主说》，它不属于诗篇中篇幅最长大的，但也相当长，需要考虑到它的结构。诗篇都以诗句为结构，因此蒙特威尔第把音乐分成相等的段落，每段的织体（texture）都不相同。第一句“天主对我主说”（Dixit Dominus Domino meo）用经过自由改编的素歌作主题，用复音方式发展它，最后形成全奏（tutti）。第二段“你坐在我的右边，等我使你仇敌作你脚凳”（Sede a dextris meis，Donec ponam inimicos tuos，scabellum pedum tuorum）是一段法索伯顿，每个词按不同的和弦唱出，然后音乐流动起来，变成较复杂的华彩性质的对位音乐，最后进一步发展成一段简短的器乐间奏曲。下一句“天主必使你从锡安伸出能力的杖来”（Virgam virtutis）中，素歌以长音符出现，不过是作为低音在管风琴上奏出，同时两个女高音和一个男低音在它的上方唱出牧歌风格的三重唱。在全曲的其他部分也一直使用着这几种技巧——自由改编，长音符定旋律，法索伯顿，全曲的音响千变万化。但比结构更重要的也许是他的音乐刻画词句多么生动：审判列邦的上帝是用号声般的乐句表现的（谱例 4（a）），然后又将这个乐句增强以表现胜利（谱例 4（b））。在结尾的荣耀

颂（doxology）中，由一个不断出现的和弦带来的永恒的感觉充分地呈现出来：在一个始终不变的和弦上方，一个声部追逐着另一个声部，形成密集模仿，把“若厥始，若今兹，若永远”（As it was in the beginning, is now and ever shall be）表达得恰到好处。

谱例 4（a）

《天主对我主说》

〔通奏低音与男低音旋律重叠〕

na - ti - o - ni-bus im - ple - bit ru-

-bus im - ple - - bit ru - i - -

- bit in na - ti - o - ni - bus im - ple - bit ru - i -

- ca - - - bit in na - ti - o - ni-bus im-ple-bit rui -

- - bit in na - ti - o - ni - bus im - ple - bit ru - i -

- bus im - ple - - bit ru - i - -

- i - nas

- - nas

- nas

- nas

- nas

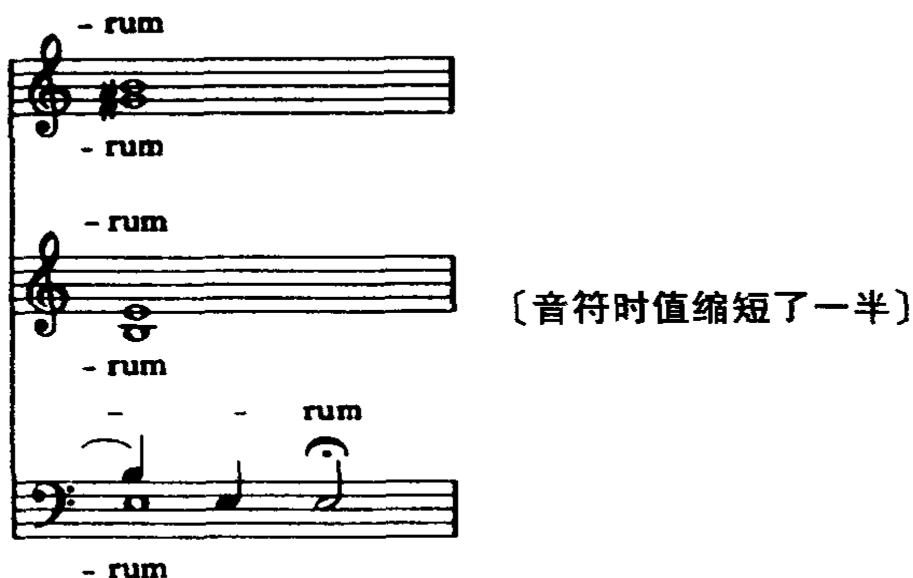
- nas

（歌词大意：他要在列邦中刑罚，尸首就遍满各处）

谱例 4（b）

con - quas - sa - bit ca - pi -
con - quas - sa - bit
con - quas - sa - bit con - quas -
con - quas - sa - bit, con -
con - quas - sa - bit, con - quas -
con - quas - sa - bit

- ta in ter - ra mul - to - - -
ca - pi - ta in ter - ra mul - to - -
- sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to - -
- quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to -
- sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to -
ca - pi - ta in ter - ra mul - to - -



（歌词大意：他要在许多国中打破头颅）

第一首经文歌《我虽然黑》的词句出自《雅歌》。这类曲子的歌词经常来自《雅歌》，因为它表现的男欢女爱正好能配合起初为描绘歌剧与牧歌中的田园恋情而发展起来的音乐。"我虽然黑，"男高音独唱在低音区哀婉地唱道，"却是秀美"——一个较活泼附有装饰音的动机引起了重复。"起来，我的佳偶，与我同去"先在人声声部与通奏低音用上升音阶表现，然后转为一句充满不协和音以及热情告白的撩人乐句。然而正当蒙特威尔第眼看就要将经文歌写成歌剧中的情歌之时，他被题材的永恒感觉——"百鸟鸣叫的时候已来到"

(Tempus putationis abiit)[1] 唤回来（真是自相矛盾），把人声的旋律恢复成类似素歌的风格，而管风琴上奏出的低音为四分音符的平稳进行。

下面一首诗篇歌《天主的仆人哪》谱写成双重合唱——作曲家构思的规模显然在增长。首先素歌以自由改编的形式出现，很快就达到壮丽的高潮，但是这高潮不是威尼斯乐派双重合唱诗篇歌所表现的简单的欢乐，织体很快缩简成一系列二重唱与三重唱（有时以长音符的素歌作为结构支架）。音乐中也表现出巴洛克时代对于突然的对比的爱好，例如当男低音二重唱随着“自己谦卑，观看天上地下的事”（et humilia respicit in coelo et in terra）这句诗句下行到低音区后，全体歌手突然用活泼的三拍节奏高唱“他从灰尘里抬举贫寒人”（Suscitans a terra inopem）。这首诗篇歌结尾的荣耀颂不像《天主对我主说》中的那么单纯，庄严虔诚的音响在唱到“阿门”时让位于一个“宁静的小声音”——实际上是两个声音，因为是由两个男高音歌手唱这一句，他们唱

[1] 《雅歌》，第二章第十二句。按权威版（A. V.）是“百鸟鸣叫的时刻已到”，但 putatio 的直译是“修剪树枝”（pruning）或“计算”（reckoning）。（中文《圣经》《雅歌》此句后有小字：或作“修葡萄树的时候”。——译者注）

出的装饰音缠绕在一起，渐远渐弱，在结束时归于无声。

《你甚美丽》是蒙特威尔第最甜美的二重唱之一。歌词又是出自《雅歌》，作曲家又一次深刻地表现出其中的爱意。我们能感觉出，蒙特威尔第不愿用独唱，而愿用二重唱，因为这样就扩大了音乐的规模。首先由一个女高音呈示一个乐句，然后两个歌手一起重复它，第二个歌手补充精美的细节，特别是在出人意料的地方加上不协和音。全曲精华所在应该是“将你的眼光离开我”（Averte oculos tuos a me）这一句，第一遍由第一女高音简单地呈示出来，然后两人轮流唱“a me－a me－a me”，显得非常坚决。

谱例5

《你甚美丽》

I Sop. II

A - ver - te o - cu-los tu - os a me

A - ver - te o - cu-los tu - os

Basso continuo



（歌词大意：将你的眼光离开我）

素歌庄重的步伐随着下一首诗篇歌《我心欢喜》又出现了，但这首乐曲从开始就显示出它不是通常的十六世纪自由改编体经文歌，而是协奏式（concertante）的，管风琴的低音中有一个控制全曲和声的进行式的动机，它在男高音呈示主题时第一次作为和声伴奏出现。此曲运用的手法如万花筒般变化无穷，音色和声部布局不断变化，忽而十分丰满，忽而只有独唱或二重唱。随着音乐的进行，旋律的装饰越来越复杂。在一个神奇的时刻，所有的声部在低音部一个持续音的上方热情地用切分音唱着“身旁”（propter），声音越来越强。这种富丽堂皇的音响贯穿荣耀颂始终，仿佛要与《天主的仆人哪》一曲神秘缥缈的结尾形成对比。

下面一首经文歌《两位六翼天使》并不像其他几首经文歌那样是爱情题材，而是在宣扬三位一体的玄义。它一开始就充满了持续很长时间的强烈的不协和和弦，然后逐步发展成更有出圣德肋撒式激情的痛苦呼喊。直到天使们唱出“圣哉”（sanctus）时感情的平衡才稍有恢复，——只是一点点，因为他们抽泣的颤音和互相缠绕的装饰音仍在继续。在“万方富足”（Plena est omnis terra）一句，声部间是规整的模仿，装饰音也比较平稳，情绪才变得宁静一些。第三位天使参加进来，开始唱“在天上证明为三位”（Tres sunt qui testimonium dant in coelo），音乐又恢复激动。完全的平静出现在“而这三位”（Et hi tres）（音乐为一个大三和弦）“即是一位”（unum sunt）（三个声部形成齐唱）一句中，此时三位天使齐声赞颂天主，音乐的发展缓慢而连贯，令人满意。

《若不是天主》本会是一首循规蹈矩的双重合唱诗篇歌，它却有一大特色和一些突出的细节特点。大特色是它以“长音符”素歌风格为基础，这条旋律在两个合唱队中都放在男高音声部。有特点的细节之一，是其他旋律线都紧紧地安排在一起，各声部多用卡农形式，相隔只有半拍，从而使音乐中重音与非重音交替时自然产

生的起伏消失，音乐持续处于紧张之中。另一个重要细节特点，是荣耀颂第一句“荣耀归于圣父” （Gloria patri）让两个合唱队唱同样的音乐，增加了声音的分量；而在“若厥始”（Sicut erat in principio）这一句，蒙特威尔第当真再次用了全曲第一句“若不是天主”的音乐。显然，此曲的音响不追求华美，合唱多半安排在较低的音区，看起来蒙特威尔第在为更辉煌的东西做准备。

下一首经文歌《上天请听》是全套音乐中的最后一首经文歌，它的音响也并不炫人耳目。这是一首回声曲，在歌剧中爱把这种形式用在牧羊人到处寻找心爱的牧羊女的场面里，让山岩把菲利斯或克罗里斯的名字传回来；在宗教音乐中也不是没人运用——威尼斯作曲家（虽然不是最严肃的那几位）在双合唱队经文歌中也用过回声效果。但这首经文歌真是在玩弄技巧。我们今日称为“噱头”吗？不是的，它也许是蒙特威尔第晚祷音乐中最神奇的乐曲。开始部分运用了刚刚在佛罗伦萨流行起来的单声部牧歌的手法。重要的词汇都加了装饰音，而和声是静止的，以便歌手显示自己美妙的歌喉。回声声部每次插入时都改动了歌词：“颂扬” （benedicam）变成“说话” （dicam），“治疗” （remedium）变成

了“中间”(medium)。两个声部都在“玛利亚”(Maria)一词上尽情发挥，恳求圣母玛利亚帮助的呼吁在此处变得非常迫切。然后主要男高音歌手邀请所有的人参加祈祷：“请大家随着祈祷”(Omnes hanc ergo sequamur)。全体歌手唱出一个巨大而洪亮的和弦音，然后分散为活跃的复音旋律。回声声部的几个男高音唱了一小段间奏，然后全体歌手再次用他们的音乐唱另外的歌词。之后就出现了奇迹。蒙特威尔第经常在简单之中发现最伟大的美。他为“赞颂圣母玛利亚”(Benedicta es，virgo Maria)一句写的旋律很简朴，运用的和声也很简朴。它确实与一些用田园剧(pastoral play)《诚实的牧羊人》(Il Pastor Fido)中的词句写的牧歌类似，但它丝毫不让人觉得亵渎，只让人感觉非常美好，非常动人。乐曲的结束非常安静，很明显此时正是紧要关头。

的确，需要表达的差不多只剩下无数胜利的喜悦了，晚祷的最后一首诗篇歌《耶路撒冷啊，你要颂赞天主》表达的正是这个。乐曲的声音高亢辉煌，人声的音域比其他诗篇歌所用的音域更高。因此认为这首诗篇歌应该移调降低一些，好与其他诗篇歌的音域保持一致的想法不无道理。然而这首歌肯定应该是辉煌响亮的，蒙

特威尔第将它写在一个高的调子上的做法把这个意图表现得非常清楚。他只用了七个声部（用乐器重复各声部并未真正提高它的响亮程度），分成三声部的两组，加上男高音的几个歌手自成一组吟唱配了规整节奏的素歌。这首乐曲充分运用了威尼斯风格的对唱，让对立的两组歌手轮流将音乐推向前去。然而乐曲的高潮是纯粹蒙特威尔第式的。各个声部相差半拍跟随其他声部，造成我们在《若不是天主》一曲中已注意到的持续紧张的感觉。这就要求歌手将注意力完全集中，稍有瞬间的分神音乐就全毁了。荣耀颂绚丽辉煌，这时素歌由女高音用长音符唱出，好像站在屋顶上宣扬永恒的基督教（Everlasting Church）的多样；但结尾处是争论激烈的对话体，仍然那样令人兴奋。

在这样的辉煌之后，很难想像应该怎样接下去。现代的指挥经常把幕间休息放在此处，让乐师会休息一会儿，让听众放松一下。在十七世纪头十年的曼图亚这种办法多半行不通，虽然晚祷仪式上肯定不会让音乐一刻不停。蒙特威尔第在他 1610 年的乐谱中把一首奇怪的乐曲排在经文歌后面，这就是《圣母玛利亚为我等祈祷奏鸣曲》（Sonata sopra Sancta Maria，ora pro nobis）。基本概念来自连祷曲（litany）：一个歌手反复吟唱“Sancta

Maria，ora pro nobis”（圣母玛利亚，为我等祈祷），就像在游行时那样。把器乐坎佐纳（canzona）加在连祷吟诵上的想法也不是无人想过的，意大利北部有不少小作曲家都写过这样的作品[1]。蒙特威尔第的独特之处在于他的构思规模。按当时的标准他的乐队很大：两支小号，要求由技术真正高超的乐师吹奏；两把小提琴，也需要同样高超的技巧；四支长号（或三支长号加另一件弦乐器）和一位通奏低音演奏者——多半是位管风琴师。他以一个很容易记住的主题开始，小号和小提琴把这个两拍的主题抛过来又抛过去，然后是个收束（cadence）。之后他把这主题变成三拍子，就像舞曲作曲家把帕凡（pavan）舞曲和加里亚德（galliard）舞曲放在一起那样。现在他开始了一连串令人眼花缭乱的炫技乐句，首先由小提琴演奏，然后是长号，再是小号，之后乐队全体加入，女高音一直唱着祈祷词。随着节奏的变化，吟诵也不再那么沉稳而变得比较热情了。有一遍唱成："Sancta Maria"，停一下，恳求地："ora pro nobis"。另一遍则是抽泣着："San-cta-Ma-ria-o-ra，pro nobis"。最

---

[1] 坎佐纳原是将法国的香颂歌曲（chanson）改编而成的器乐曲。在1610年时，这一类专门为器乐创作的无调的乐曲很流行。

后开始的帕凡—加里亚德组合再次出现（这时期的坎佐纳常用返始〔da capo〕形式），人声又将吟诵最后重复了两次。这首《圣母玛利亚为我等祈祷奏鸣曲》是首令人迷惑的乐曲；在美学上它是在炫耀技巧而不是抒发感情；演奏时人声与器乐的平衡在开始处扭曲得很奇怪，甚至在每条旋律线只由一件乐器演奏时人声也容易被湮没。把女高音声部交给男童合唱队唱是今日常采取的办法，但这是把德国式的解决办法硬加在意大利音乐之上，因为德国教堂里的唱诗男童（Sängerknaben）通常是要他们在路德派的环境中歌唱众赞歌（chorale），而在信奉天主教的意大利并不存在。可能是把一位女高音歌手安置在楼座上或一个高台上，隔开乐队一段距离（有几位意大利作者对于乐队的分布提出了类似的建议）。虽然这会增加整体效果的风险，却减少了合唱队与乐队合作的风险，又保存了乐曲后半部吟诵多次重复时那种基本是牧歌味道的微妙之处。

赞美诗《万福光耀海星》不存在这些问题。虽然应该承认它让人禁不住想在声音的安排上作点文章，把一个独唱者放到祭坛旁边，另一个放在袖廊里，第三个放到楼座上，但事实上它非常美，不需要这类花样。赞美

诗（hymn）都是分节歌（strophic）：《万福光耀海星》就有七段词。有什么比用不同方式为每段词谱曲更自然的呢？蒙特威尔第首把第一段写成八声部的，歌手分成两个合唱队，素歌旋律是自由改编形式，细腻美妙，由第一合唱队的女高音声部唱。第二段把素歌旋律变成三拍子，并运用了微妙的三对二（hemiolas）或重音改变手法：1－2－3，1－2－3，1－2，3－4，5－6。这段配着简单和声的咏叹调（aria）由一个合唱队唱出。在第二个合唱队用同样的音乐唱第三段歌词之前插入了一段乐队的类似舞曲的利都奈罗，第三段之后又是利都奈罗。然后三个独唱歌手在通奏低音乐器伴奏之下用三拍形式的圣咏旋律各唱一段歌词。此时突出强调的是旋律，这首赞美诗几乎就像十七世纪歌本（song books）中非常流行的分节咏叹调；而且尽管最后一段歌词又回到第一段的音乐，留在听众头脑中的却是这段动人而高贵的流畅旋律。

此刻的安详宁静突出了晚祷的高潮，这就是位于最后的《圣母尊主颂》；在这首曲中蒙特威尔第发挥了他的全部技巧和想像力。他这两首《圣母尊主颂》是空前的，也是绝后的，虽然 J. S. 巴赫写的 D 大调《圣母尊主颂》如人们所期待于他的那样非常美妙。抹大拉的

玛利亚（Mary Magdalene，原文如此——译者注）的这首颂歌的歌词是分节歌式的，因此它自然地分成若干段落。素歌通常必须重复十一遍，蒙特威尔第把这种模式的基本要素保留下来，运用的主要是“长音符”固定旋律。在没有乐队的配乐中乐曲的自然进行让人看得更清楚，虽然有乐队的配乐细节上自然有些不同。

歌词分十三段，每段都用了《圣母尊主颂》基本的固定旋律：

谱例6

《圣母尊主颂》



（歌词大意：我心尊主为大）

每段有独特的织体和音响，管风琴是始终存在的特征。

Magnificat（圣母尊主颂）——全体歌手（tutti）
Anima mea（我的心）——二声部
Et exultavit（我灵以天主为乐）——三声部
Quia respexit（因为他顾念）——独唱
Quia fecit（那有权能的）——六声部对话体

Et misericordia（他怜悯）——三声部

Fecit potentiam（他用膀臂）——三声部

Deposuit（他叫有权柄的失位）——女高音二人，回声体

Esurientes（叫饥饿的得饱）——二声部

Suscepit（他扶助了）——二声部

Sicut locutus est（正如从前对我们列祖）——五声部，对话体

Gloria patri（荣耀归于圣父）——六声部。

全体歌手参加演唱的部分是宏伟的复音音乐，“荣耀归于圣父”尤其如此：各声部用密集的卡农手法互相追逐，而且除了一些在管风琴伴奏下演奏素歌的短暂段落以外，歌手一直在演唱。分量较轻的段落中音响与感情的变化更为多样。在三重唱中一个声部通常演唱素歌，那两个声部唱的是精致复杂的二重唱，旋律很华丽，充满了活泼的附点音符和炫技的音阶。为两个声部写的段落是自由改编的素歌，由两个声部用甜蜜（但不腻人）的三度音演唱。对话段落把合唱队分成两组，按“分开的合唱队”的形式互相交替演唱。回声曲再次运用了《上天请愿》中的技巧，不过第三个声音在唱素

歌，表明这不是歌剧（三个声部造成的和声效果有时非常奇异）。整体效果极不寻常，是玛利亚颂歌的人性体现和它的普遍意义的混合体。

如果这份从人声为主的《圣母尊主颂》配乐已是辉煌壮观，加上乐队的音乐则更加壮丽。原因是乐器的运用非常娴熟，因而展现出令人耳目一新的音响。蒙特威尔第确实并不反对使用重叠声乐旋律的简单办法以取得更有气派的效果：第一段和最后一段的器乐复奏写在每一份分谱上，以防止出错（这件事也许应该让编辑和指挥在蒙特威尔第没有标明的地方添加器乐复奏时谨慎一些）。他也并非不会在一些段落里只使用人声，例如在“我灵以天主为乐”一段，男高音带装饰音的旋律与女低音唱的素歌形成对位；还有“他怜悯”一段，它是合唱队高音部与低音部之间的简单对话，而素歌由两组歌手的上声部分别演唱，几乎让人注意不到。然而在“因为他顾念”这段里，惟一的人声旋律是男高音歌手们唱的素歌，乐队则在演奏很有舞曲之嫌的一段利都奈罗，其中的重音一直干净利落地变换着；接着乐队中的长笛和木笛（recorder）在长号的支持下用柔和的声音为素歌伴奏。这一段并不特别像教堂音乐，虽然“世世代代都将称他为有福”（原文如此，“他”应为“我”——译

者注）的意义肯定被木管乐器纯净的声音加深了。在紧接下来的“那有权能的，为我成就了大事”（Quia fecit mihi magna）一段里，小提琴活泼欢快地冲过来冲过去；但这与“他叫有权柄的失位”（Deposuit potentes de sede）相比几乎可算是保守的了。在这一段中，又是只把素歌交给独唱，在这条旋律的上方两把小提琴和两支小号演奏着二重奏。那些首先听到这音乐的曼图亚贵族一定立刻就认出了它的出处：这是《奥菲欧》中奥菲欧施展音乐的全部魔力感化船夫渡他进冥界寻找爱妻的一幕。小号以异常困难的炫技段落开始（用了比歌剧中更高的音域，因而又是一处学者想移调降低的地方——不过我们可能应该用小号家族中音域较高的一种号）。小提琴用一个平稳甜美的双三度乐句参加进来，然后沉浸在回声中，使管风琴师不知如何是好，因为他要找到对两边都合适的和弦，而这两边有时显然是冲突的。在“荣耀归于圣父”这段里两个男高音之间的回声效果有时也同样怪异，虽然第一男高音胜利的音调令人毫不怀疑音乐的基本意义。最后“若厥始”则是辉煌的凯旋：曼图亚的统治一定能万代相传，世上的一切都令人满意！

果真如此吗？我们知道答案：贡扎加家族不久就倒

台了。至于蒙特威尔第，对他的悲观性来说世界永远不大对头。不过他的晚祷不仅仅是为一次国家庆典写出的庄严音乐。经文歌的耽于爱欲，特别是诗篇歌音乐风格奇异的二分现象都表明这一点。在《圣母尊主颂》中和声显得怪诞时，其原因在于素歌必须保留，不能像在歌剧或牧歌中那样将其删去或重写。这是一条不可违背的原则，它抗拒着现代的自由。这音乐与十七世纪巴洛克风格的雕塑有些相似：它对情感的表达充满人性，但情感的强烈状态却是超人的。《天主的仆人哪》结尾处的寂静、《上天请听》结束时的平静、《圣母尊主颂》某些段落中散发着奇异香气的氛围——这些都显示出神秘性质，也许此时蒙特威尔第正处于神秘之中；他毫无疑问正处在巅峰状态。

我们永远不会知道他为什么会在这个时候出版他的音乐，而且要用这种形式。1610 年他非常不快乐，正在从精神崩溃中逐渐恢复。这一半是由他妻子在 1607 年逝世、一半是由他 1608 年为歌剧节工作得疲劳过度引起的，但无疑也是因为他经过了一次精神危机——那些感到自己已经达到成就的顶峰、从此只能走下坡路的人常常受到这种困扰。无论如何，在 1610 年他开始创作一部弥撒曲，按他一个朋友的说法是一部 “di studio e

fattica grande"（经过苦心钻研）的作品，意思是——无论怎样翻译——首先，蒙特威尔第在认真考虑风格问题——他天生的音乐风格还不够；第二，他工作得很辛苦。现在我们知道，他写成的是以尼德兰作曲家贡贝尔（Gombert）的经文歌**《在那时》**（In illo tempore）为基础的弥撒曲。他写作的动机是什么？也许有两个。一个动机是在他正准备出版、要题献教皇保罗五世的曲集中加上一部能表明他有资格在仍然保留这种趣味的罗马教堂作乐正的作品。另一个动机是表明他不是个简单的革新家，却是真正相信他自己的理论，即存在着两种“实践”：一种“音乐在其中不受指挥，而是处于指挥的地位；不是词句的仆人，而是词句的女主人”；另一种最重视词句的表达。他的牧歌和歌剧展示着他的第二种实践——他的晚祷音乐中的大部分实际上也是如此：现在他可以向人们展示他的第一种实践——具有抽象力量和完美形式的音乐作品。

于是他选择了一首“第一种实践”的主要实行者、杰出的对位作曲家、去世多年的贡贝尔作的经文歌；他从中摘出主题，其中有几条紧密关联着；然后他用这些主题写了一部弥撒曲。他把这些主题列在分谱第一页的上端，学术探讨的意图十分清楚。甚至无需如此我们也

能想到这方面来，因为他的音乐非常彻底地渗透着这些材料。几乎没有哪一个小节没有直接运用这些主题，所有的对位手法都施展出来了——转位，增值，减值——这部弥撒曲事实上就像一部“赋格的艺术”。而且，虽然“贡贝尔”弥撒是一首六声部的作品，正如帕勒斯替那的《圣母升天》弥撒一样，好像要与这位伟大的罗马作曲家一比高低，蒙特威尔第这部作品却没有在帕勒斯替那作品中我们能感受到的那种纯粹对合唱音响的喜爱和欣赏。除了依照传统在“被钉十字架”（Crucifixus）一段减少了声部之外，蒙特威尔第几乎全部时间都在使用整个合唱队，在音响和织体上基本不让自己形成什么对比。当然，他遵守了许多项帕勒斯替那的原则。现在不协和音出现时一定按照准备——延留——解决的顺序进行，晚祷音乐中那些独来独往的不协和和弦再也没有了。旋律除去了一切装饰，极为平稳，既没有他的世俗音乐中很常见的充满感情的大跳，也没有令《耶路撒冷啊，你要颂赞天主》如此激动人心的不规则节奏。

按照任何合理标准——按浪漫主义艺术创作灵感的观点肯定如此，蒙特威尔第的弥撒曲应该是学究气的，换句话说就是沉闷的。好几位作者（包括笔者）都作出过这个结论，很可能是阅读乐谱之后作出的，不是在听

到音乐之后。事实上，出色的演出能使听到音乐的人相信这部作品其实是气势辉煌的。出色的演出的确很难得。就像晚祷中的一些乐曲，还有《圣母升天》弥撒曲也是如此，这部弥撒曲需要移调降低才能处于人声比较舒服的音域。这种做法没有太大的帮助，因为“贡贝尔”弥撒对人声的使用持续不断，无法避免歌手的疲劳。尽管如此，在罗马有一份手抄的乐谱——很可能转抄自献给教皇保罗五世的那份——上面就有使用过的痕迹，看来这部弥撒在罗马演唱过；而且，现代录制的演唱（无疑是分段录制的，各段之间有充分的休息），也充分显示出它的光彩。他的“苦心钻研”的确是得到回报了。即使没有其他证据，这部作品中与帕勒斯替那截然不同的模进和和声走向已足以显示：它的作者仍然具有惊人的活力。再说，这么一个人，他被指责为带来祸害的革命派、粗野疯狂，却表现出一种信心，即使不是对永恒法则的信心，起码是对过去的观点、秩序和稳定的信心，实在令人感动。

圣马可教堂的乐正

如果蒙特威尔第意在得到一个罗马的职位，他1610年写作的辛劳没有获得预期的效果。另一方面，这次出版乐谱确实做对了。为了他1608年的婚礼蒙特威尔第曾呕心沥血地工作过的那位王子四年后继任公爵，他办的第一批事之一就是辞退一大批艺术家，包括已到中年的蒙特威尔第。蒙特威尔第当然感到愤慨，但他无可奈何。失业一年之后，他被请到威尼斯去，那边要看看他担任国家教堂圣马可堂的乐正是否合适，这个位子现在空着，因为虽然平庸但绝非老迈的现任乐正突然逝世。圣马可教堂的财政管理者永远那么谨慎小心，他们坚持举行一场面试（prova），公开演奏他的音乐。我们无法确定他选了什么，但演出需要一个大唱诗班，一个乐队和两架室内管风琴（chamber organ），是1613年8月22日在圣乔治·马焦雷教堂（S. Giorgio Maggiore）举行的。除了晚祷还能是什么？虽然文献的记载

确实是一部弥撒曲。无论如何，蒙特威尔第使官员们大为佩服，当场就得到聘任。他的后半生——有三十多年——都在这个职务上。

这是他第一次成了教堂音乐家，这一定意味着他的生活有了很大改变。他确实为圣马可堂写了大量音乐，因为他的作品不仅出了两卷回顾曲集——一卷叫做《道德之林》（Selva morale），1640 年出版，另一卷叫做《弥撒与诗篇》（Messa et Salmi），在他逝世后出版于 1650 年，也许是他的学生卡瓦利（Cavalli）搜集起来的（可惜这两本乐集的性质使我们无法确定他在相当长的年代中写作的作品的具体创作日期）。1615～1629 年之间他还在各种不同的选集出版过一二十首作品（这使我们能追寻到他风格演变的线索，至少是一点点）。有关圣马可教堂和威尼斯其他机构团体的文件资料也有助于我们弄清楚他创作音乐时的基本条件。

事实上，蒙特威尔第可能会觉得不在圣马可教堂更自在，因为那里的传统很古板，他又有新问题要解决。威尼斯到处是教堂和宗教慈善团体，都要为特殊的圣日请人创作音乐。蒙特威尔第很快就被一个这样的团体看中。当曼图亚另有一位新公爵继任，试图劝他回去时，他在回信中兴高采烈地（他不无恶意，这也合情合理）

写道:

> （我当这个教堂乐正）除了在圣马可教堂的薪金之外，还能有对我很有用的额外收入。各学校（慈善团体）的校监时常来求我，我一年挣了二百杜卡金币，因为想请教堂乐正为他们创作音乐的人都愿意为两台晚祷和一台弥撒花费三十、四十、甚至五十杜卡那么多的金币，事后还对他感激不尽。

从文献中我们还得知，他至少在两年中为圣罗科高级学校（Scuola Grande di S. Rocco）创作过音乐。在这些团体中他不能指望有圣马可教堂他手下那么多的人手，但他能雇用几个出色的歌手，无疑还有优秀的乐师。他放在各种选集里出版的音乐多数是这一类的。我们可以推测，这些为这种规模较小的团体写的乐曲之所以出版是因为它们在别处也可以用。

很自然，他应该发展晚祷乐谱中经文歌的风格，他也确实创作了一些独唱、二重唱和三重唱作品。其中有一部分非常美妙，尤其是一组在十七世纪二十年代中期出版的独唱经文歌。在其中有一首经文歌恳求圣母玛利亚为拯救罪人而祈祷并不令人惊讶。这首**《万福天后》**

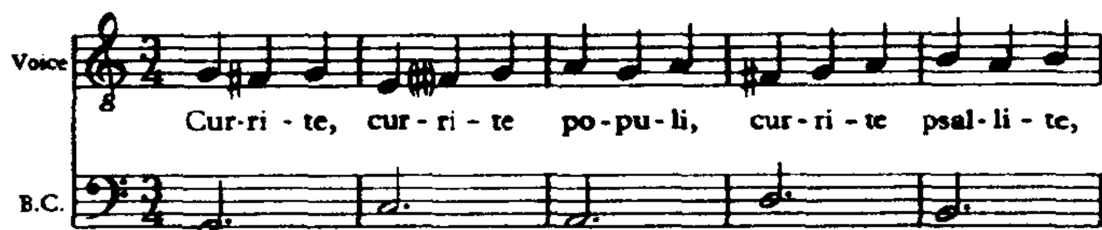
（Salve O Regina）于1624年出版，它像《我虽然黑》一样热情，在“Salve”（万福）这样的关键词上为歌手写了大量技巧很难的装饰音，为“gementes et flentes”（呻吟和哭泣）写了动人的半音进行，“ad te clamamus”（我们向你呼喊）则是狂野的突然爆发。然而它通过重复乐句和乐段组织得十分巧妙，远不只是一首宗教内容的宣叙调。这是一首真正的经文歌；一年之后出版的一首《万福天后》（Salve Regina）同样如此。曲中有抽泣的颤音，“呻吟和哭泣”再一次运用了半音进行，但整体上看旋律比较朴素；不过，不知用他的音质（messa di voce）表达其中感情却乱添庸俗的装饰音的歌手必定遇到麻烦。最大特点是和声的运用（令人想起晚祷中的《你甚美丽》）吸引住听众对纯净美声的注意力，并突出了“Et Jesum benedictum fructum ventris tui……”（耶稣——出自你子宫的有福果实……）的词句。蒙特威尔第并没有试图抵抗《雅歌》的性爱成分。同一部选集中还有一首他写的《你甚美丽》（Oquam pulchra es），还是那么迷人，运用了颤音和长长的华彩经过句（roulade），下行六度音程，并为“来吧，我因思爱成病”（Veni quia amore langueo）写了性感的半音进行。但是在这首乐曲中我们注意到许多三拍的乐段只能被称为“曲调优美”，

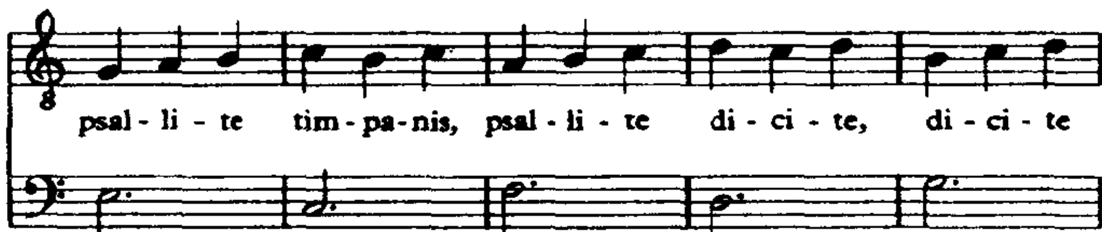
其中的乐句是均衡的，旋律片断容易记忆。这是二十年代许多威尼斯音乐的共同特点，蒙特威尔第把它巧妙地用在其他经文歌中，特别是那些歌词情绪欢快的作品；替节日中赞颂圣徒的歌词谱曲会带来一种结果，就是欢乐情绪总要闯进来——对这个在曼图亚的最后几年受过命运沉重打击的人来说，这是一种新体验。一首美妙愉快的曲子是《大家快来啊》（Currite populi），这首经文歌赞颂的是你喜欢的任何一位圣徒（在原稿上圣者的名字空着）。它开头一段是个小咏叹调（arietta），是那种哪个出版商都会喜欢、一定能走红的曲子（谱例7）。

《欢腾吧，锡安的女儿》（Exulta filia）把欢快特色推进了一层。它同样从快乐的三拍曲调开始，这曲调被包在一段同样欢快的利都奈罗之中，那是由通奏低音乐师演奏的（而且主要是从低音旋律发展的）。但这首经文歌规模很大，蒙特威尔第将它分成几个特征鲜明的段落，一段是咏叹-宣叙调（arioso-recitative），另一段是要求高超技巧的华丽的“阿利路亚”，于是它变成一部微型清唱剧（cantata）。但这些单声部经文歌中最好的一首是**《赞美天主》**（Laudate Dominum），在其中蒙特威尔第表现出他写作旋律的聪明才智：他能让歌手显示技巧

谱例 7

《大家快来啊》







〔音符时值已缩减〕

（歌词大意：大家快来啊，快来奏乐打鼓，歌唱〔等等〕……）

（曲中有困难的装饰音，还有要求呼吸控制的长乐句）；他的音乐组织严谨（乐曲主要以他在著名的世俗二重唱《西风吹起》〔Zefiro torna〕用过的同一香颂低音音型为

基础)；他也能生动地刻画词句，如“吹号角赞美他”一句的号角花腔。

谱例 8

《赞美天主》

（歌词大意：吹号角赞美他）

这些作品与蒙特威尔第的世俗音乐差别不大，也许只是它们用的不协和音少一点，旋律平稳一点，组织上更紧密一点。有三首单声部经文歌最能说明问题。这三

首的确更像歌剧音乐，有一首确实来自歌剧，它是用著名的阿里阿德涅哀歌（Lamento d 'Arianna）改写的《圣母哀歌》（Pianto della Madonna）（题目虽是意大利文，歌词却是拉丁文）。当然，《哀歌》已经出版，它是第一首单独出版的歌剧选曲，又是当时最著名的乐曲之一，因此将它收入《道德之林》时自然要彻底切断它与歌剧脉络的联系。令人吃惊的是新包装对于它非常合适；卡里西米（Carissimi）在清唱剧《耶弗塔》（Jepthe）中写了几首类似的乐曲，肯定是以它为模范的。另外两首“歌剧式的”经文歌都是为男低音写的，音域极宽，从男中音音区到男低音最低的音都用到了，这种写法几乎让人敢发誓：它们一定是为那个在《奥菲欧》中扮演冥河船夫卡隆（Charon，1607 年）、在《忘恩者的舞会》（Ballo delle Ingrate）中扮演冥王普鲁托（Pluto，1608 年）的歌手写的。《赞美天主》比较简单明了：开头有些华彩经过句，然后转成三拍节奏较平稳，类似咏叹调；唱到“阿门”又回到华彩经过句，最后一句乐句从人声的最高音迅速滑向最低音，就像珀塞尔（Purcell）为他手下的著名歌手戈斯特林（John Gostling）写的那样。更值得谈的是《必得永生》（Ab aeterno ordinata sum），它的歌词令人想到冥河渡口（Hades）的景象——这是与

早期歌剧的另一种联系。在这首乐曲中有从最高音到最低音的远距离跳跃："死去"（abissos）要唱到低音 C（low C），而且怎么移调都于事无补，因为在这个音之前唱的是高音区的口音。对词句的刻画很夸张，用一连串起伏的十六分音符表现"隐藏"（girovallabant）；但为"在人的子孙中让我得到庇护"（et delitiae meae esse cum filiis hominum）一句写的旋律却非常流畅。这首作品像是某位巴洛克时代画家画的《末日审判》中的一个细节：生动，真实，然而创作目的和创作态度仍然是虔诚的。

流传下来的二重唱数量较少，总的来说也不太精彩——这令人吃惊，因为在他的世俗音乐中蒙特威尔第在二重唱这种体裁中注入了他的一些最美妙的构思。这其中并不缺少动听的音乐。《为天主歌唱》（Cantate Domino）的副歌曲调优美，两个女高音唱的三度双音使它更加甜蜜。更好听的是《哦，平安之路》（O beatae viae），为圣罗科学校创作，可能写于 1620 年，同年出版。还有《飞吧，我的灵魂》（Fugge，anima mea），也许是为另一个团体圣史约翰学校（Scuola di S. Giovanni Evangelista）创作的，它既悦耳又巧妙地刻画了歌词。但真正能与他的单声部经文歌在强烈的程度上相抗衡的只有两

首《万福天后》。第一首实际上是独唱，因为第二声部只是表现回声；但蒙特威尔第在乐曲的中间引进两把小提琴为“童贞女玛利亚，仁慈的母亲”（O Maria，Virgo，O Mater misericordiae）这句祷词的柔和旋律配上和声，就使这部作品更像协奏式而不是单旋律歌曲。它的情调很像1610年《圣母尊主颂》中的回声段落，回声声部暗示着同一类和声，在最后一段中男高音独唱与小提琴沉浸在几乎带色情味道的半音进行之中。在我看来更美妙的是为两个男高音写的那首《万福天后》，其中不再有回声效果造成的缺憾。歌词听起来像是他自己在向上帝恳求恩典，几乎令人痛苦。最后的求助呼声表现出贝尼尼风格的热切（谱例9）。

用同一首歌词写的三声部经文歌在《道德之林》中就排在上一首之后。它不可能比这一首美妙，但也毫不逊色。蒙特威尔第可以在单旋律效果的音乐中加进真正的对位了。在独唱段落的和声中往往有使他的牧歌和早期歌剧减色的那种刺耳的不规则进行。三重唱段落中一条半音进行的旋律以模仿形式在各声部相继出现，造成与上一首相等的紧张度；而最后的几小节两个上声部又都是半音进行的上行旋律，它们在低音部用踏板保持的一个长音上方形成模仿，推动音乐前进，充满激情，非

常出色（谱例 10）。

谱例 9

《万福天后》

（歌词大意：噢，善心的童贞女玛利亚）

谱例 10

《万福天后》

O dul - cis dul - cis

O dul - cis dul - cis dul - cis dul - cis

dul - cis dul - cis Vir - - - - - -

Vir - go Ma - ri - a

Vir - go Ma - ri - a 〔通奏低音与男低音旋律重叠〕

- go Ma - ri - a

（歌词大意：噢，善心的童贞女玛利亚）

如果说，如我提出的那样，这些作品是为小团体（从音乐上讲）创作的，毫无疑问有些可能也在圣马可教堂演唱过。然而作为圣马可教堂的乐正蒙特威尔第的作用又有所不同。虽然还没有发现他在职期间这座教堂对音乐有哪些具体要求，却有充足的较后时期的资料表

明他继承了一份精确的日程表。重大节日不止一个，届时弥撒或晚祷上（或两种仪式都举行）要有庄重的音乐。有些节日一定要有双重唱诗班唱诗篇歌或《圣母尊主颂》。在这样的日子里供他支配的不仅是几乎有二十五个人的唱诗班，还有一个规模相似的乐队，只要他喜欢（1614年以后，他的乐队的固定人数是十六人[1]，他还能按需要临时加人）。他的唱诗班每天都应该唱弥撒，而且很可能有个值班表，逢周日就不必人人都参加了，教堂的两个管风琴师同样可能轮班。蒙特威尔第没有每天指挥的义务，虽然他受到压力一定要在节日里指挥。

在平常日子里纪律本已松懈。蒙特威尔第新官上任，恢复了（每日）唱弥撒的传统，又从威尼斯本地的出版社买来了罗马作曲家的作品，其中也有帕勒斯替那的。他自己也为弥撒音乐曲目增添作品，虽然他这种风格的弥撒曲只有两部流传到今日。他“苦心钻研”的年月有了用处了。很明显现在他用旧风格写作已驾轻就熟，这两部弥撒曲比“贡贝尔”的自由改写更加流畅自

---

[1] 国家档案馆（Archivio di Stato）威尼斯，档案汇编（Proc. de Supra），第141项（Registro 141）f9v。

然。这两部作品是为平常日子写的，只有四声部，用管风琴伴奏，不像“贡贝尔”弥撒曲需要花费很大气力。乐曲中有大量的休息，因为蒙特威尔第恢复了早年尼德兰乐派的做法，把合唱声部分成高低两部分进行对比。这两部作品也没有刻意研究过。《垂怜经》(Kyrie) 乐谱上方没有排列主题；而且虽然他把材料安排得十分细致，他很愿意中断严格的对位去强调有特殊意义的细节，如 g 小调弥撒曲中“他还要光荣地降来”(et iterum venturus est) 一句。

谱例 11

《四声部弥撒曲》

Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,



（歌词大意：他还要光荣地降来，审判生者死者。）

虽然很难确切证明，我们的印象是此时蒙特威尔第发现十七世纪作曲家觉得更自然的方式处理和声与旋律上的限制更容易。经过音可以造成不寻常的和弦，重拍上的不协和音不总是严格地在前一个和弦中“准备”过的。还有清晰的现代调性观念：这种音乐听起来不特别“古老”，因为旧的调式（modal）系统已不存在。节奏也比较现代，因为更规整了；偶然出现的展开的花唱（melismas）看上去好像出自帕勒斯替那的手笔，但实际听起来差不多就是（应该承认是相当保守的）装饰音。此外，如果 **F 大调弥撒曲**（收在《道德之林》中）因拒不充分运用合唱的声音效果而相当冷峻，g 小调弥撒有

时却会闪现特殊光彩。和“贡贝尔”弥撒一样，g 小调弥撒也需要把音域移低，或用高男高音唱最高声部。在这两种情况下“除免世罪者”（qui tollis peccata mundi）听起来都会是辉煌灿烂的，而下一句“求你垂怜我们”（miserere nobis）会将全曲安静地、几乎是亲密地引向结尾。事实上，虽然我们可能相信如此精心计划的音乐作品一定是冷漠的，蒙特威尔第的性情变化充分显示在他这三部“古代风格”（stile antico）弥撒曲中。如果说在曼图亚时他很紧张，决心向世界表现他的技巧和热情，在威尼斯他就比较轻松，达观地承认自己渐渐老去（像最神圣共和国自己做的那样），作品中几乎有种如释重负的平静。

他对“古代风格”的兴趣不止局限在弥撒曲上。他还有几首诗篇歌充满“古代风格”的味道，虽然不是完全由这种风格控制。蒙特威尔第有一首《天主的仆人们哪》耐人寻味，作品上标明“教堂风格的五部合唱”（a 5〔voci〕da capella），初看上去不像是古代风格的，因为弥撒曲中用的“白音符”被现代音乐的“黑音符”（只有一半时值）代替了。仔细的考察揭示出不同的只是表面特征。这部作品的对位织体、甚至许多乐句的转折都和“贡贝尔”弥撒相同，还有源源不断的模进

——“贡贝尔”弥撒的标志；也有蒙特威尔第为“若厥始”这句歌词配上全曲开始处音乐的俏皮。各主题节奏规整也与“贡贝尔”弥撒类似，和声同样遵循帕勒斯替那的规则，尽管偶尔有一点自由发挥。但这部作品对音响效果的运用却是非常有开创性。如果通奏低音部分注明的“按照低音部分”（alla quarta bassa）暗示着惯有的移调，有圣马可教堂的假声歌手唱上面的声部，“他的荣耀高过诸天”（et super Caelos gloria eius）这句词上的上行乐句定会让听众兴奋得战栗发抖。还有一首五声部的《耶路撒冷啊，你要颂赞天主》也有相同的风格，虽然它对1610年晚祷音乐的记忆更清楚些——女高音声部从长音符的素歌固定旋律开始，虽然在需要为模仿对位增添分量时放弃了这条固定旋律（可以想到，固定旋律随着“若厥始”再次出现）。这首作品中有许多对词句的刻画，“那里就熔化”（et liquefaciet ea）用半音进行，“水便流动”（et fluent aquae）用流畅的花唱。因此整体效果并不是“古代风格”的，却更像十六世纪牧歌，虽然主题更方整些，词句与音乐的重音配合没有那么细致微妙。无论如何，这是一部美妙的作品。

更让人惊讶的是看到“古代风格”蔓延到他的双合

唱队作品，因为晚祷音乐中的诗篇配乐一向是现代风格的。然而蒙特威尔第来到威尼斯的时候“分开的合唱队”（cori spezzati）形式的各种手法正在明显地一天天老化。有意思的是旧日威尼斯乐派最著名的代表人物乔瓦尼·加布里埃利晚年的经文歌很少是简单的多合唱队风格的，虽然旧形式可能保留着；形成对比的会是一个作为协奏部的合唱队（a ripieno choir），由管风琴伴奏的一组独唱歌手，一个大型的乐队，它们互相抗衡，但绝对不是平等的，而且各方用自己的音乐语汇写成，因而这些经文歌变成段落性的，像是清唱剧——蒙特威尔第1610年乐曲集中的两首《圣母尊主颂》也是如此。真正的多合唱队风格，即确实运用两个以上合唱队的形式（也许有乐器和器乐风格的支持，但不受其支配）主要在威尼斯治下的意大利本土各省、罗马、尤其在德国继续流行，而且在德国非常受欢迎。不过加布里埃利改造过的形式甚至在德国也占了上风，并导致多重合唱形式的极致——所谓“萨尔茨堡弥撒”（Missa Salzburgensis），很可能是为在萨尔茨堡大教堂举行的某个重大庆典创作的，不得不征用所有城里的乐师、当地驻军的号手和鼓手、维奥尔琴（viol）和小提琴重奏组以及每一个唱诗童子和男歌手。

蒙特威尔第为双合唱队写的音乐不是这样。显然他的威尼斯雇主要求特殊场合的晚祷中要有双重唱诗班演唱的音乐，因为他的全部双重合唱队作品都是诗篇歌或《圣母尊主颂》。有两首诗篇歌简直像是一个世纪以前的作品。《我相信》（Credidi）确实让人觉得蒙特威尔第一直在钻研最早出版的那一批“分开的合唱队”风格诗篇歌，那是维拉尔特（Willaert）（他与贡贝尔是同时代人）的作品，只运用两个规模不大的合唱队（根本不需要乐器），外加一个只管弹出与人声重叠的最低的低音部的管风琴师。维拉尔特定下的两个合唱队在和声上各自独立的规则（考虑得很周到，如果听的人离其中一个合唱队较近的话）也得到遵守。和声非常协和，节奏沉稳，只在“光荣归于圣父”（Gloria patri）处短暂地活跃起来。曲中有些类似加布里埃利风格的对话（dialogue），各合唱队安宁地依次演唱，互相竞争，但气氛是尊严的，不是充满动力的。这些评论基本上也适用于**《勿忘》**（Memento）虽然这首曲子的节奏稍微活跃一些，有一两句直接的经过句和几处模仿，不像《我相信》那样全是大块密集的和弦。“他的敌人”（inimicos ejus）这句词激发他写成合唱队之间的交战，“使我的圣民繁衍昌盛）（efflorebit sanctificatio mea）一句用了重复的音

型。但除此之外这首曲子就是威尼斯的写照：越来越僵化、庄严，“无比神圣”（most serene），不再充满激情。

蒙特威尔第继续发展1610年乐曲集中《天主的仆人啊》所运用的技术的双合唱队作品比较生动。那些技术的精髓使他认识到：因为存在着弹奏通奏低音的管风琴伴奏，对比就不止是简单地存在于两个合唱队之间，而且还存在于全奏与独唱者之间，密集的和弦音响与二重唱和三重唱之间。这一类的第一批作品之一是印在1650年乐曲集中的第一首《天主对我主说》。它以两个合唱队共同唱出的庄严和弦开始，看上去好像《勿忘》和《我相信》的保守风格也要在这里占上风了；但从“你坐在我的右边”（sede a dextris）开始是两个合唱队的女中音的二重唱——应该说是三重唱，因为第一合唱队的女高音同时开始唱“长音符”的定旋律。晚祷的幽灵出现了！虽然这么比较不会让人满足。这首《天主对我主说》没有那么用心思地构想过，也没有那么热情地体验过。定旋律技法只是间或用用；二重唱与三重唱跟曼图亚晚祷相比几乎可说是简朴的，仅有的几处装饰音相当沉静，绝大部分旋律相当平淡。也没有过分的不协和音响或激烈的对比。虽然如此音乐还是很美妙：在

“当地发怒的日子必打伤列王”（confregit in die irae suae reges）这句上用了全奏的重击，“尸首就遍落各处”（implebit ruinas）威严辉煌，“他要喝路边的河水”是第一合唱队女中音和男高音甜蜜的二重唱；最后以不那么壮观却是真挚热情的“阿门”结束，让听众感到非常满意。

还有一首《圣母尊主颂》，“a 8 voci et due violini et quattro viole overo quattro Tromboni quali in acidente si ponno lasciare”❶，也具有同样的特色。它的配器使我们想起威尼斯人对铜管乐器的偏爱。它有一个非常老式的节拍标记，开始几小节全用白音符而不是更为现代的“黑”音符，会让人觉得双合唱队的使用再次意味着它是古代风格的。但是此后时间标记指示出三拍节奏，而且很快，在音乐进行到“我灵以天主我的救主为乐”（et exultavit spiritus meus）这句时就显示出它的节奏几乎像是舞蹈。这时也弄清楚了：双合唱队形式并不重要，合唱队之间没有对话，而且虽然两个合唱队肯定分别安置在圣马可教堂两旁的楼座上，真正的对比存在于不同的独唱歌手组合与全体合唱队之间。（因为两个合唱队自始

---

❶ 八声部与两把小提琴，另加四把维奥尔或长号，必要时可省去。

至终都在一起使用)。对全体合唱队运用非常有想像力。“为我成就了大事”（fecit mihi magna）这句的音响给人深刻的印象；“他怜悯”（Et misericordia）用了半音进行；“他用膀臂施展大能”（fecit potentiam in brachio）用的是蒙特威尔第在十七世纪二十年代发展起来的“激动风格”（stile concitato)，号角花腔震撼人心，像在表现战争场面。不过他的主要兴趣在独唱歌手身上，他们有本事演唱三拍子的柔美流畅的二重唱（“他使女的卑微”〔humilitatem ancillae suae〕一句可爱的三度音尤其令人感动)，还有他为“驱散”（dispersit）写的非常困难的华彩经过句——我们可以想像，大受欢迎的阉人歌手的声音（hoch und hell——又高又亮——拉索有一次这么说）造成了无比辉煌的效果。而荣耀颂（doxology）开始处的“光荣”（Gloria）一词先由一位男高音放声高唱，再由另一位男高音接上，让我们回想起晚祷音乐中《圣母尊主颂》的富丽堂皇（谱例 12)。

谱例 12

《圣母尊主颂》："光荣"

Voice

Glo - - - - - - - - - - - - - - - - - - - ri - a Pa - tri,

B.C.

［音符时值已缩减］

但重要的是这首《圣母尊主颂》与 1610 年乐曲集中的不同；首先它完全"没有歌剧味"（威尼斯还没有染上那种趣味），第二它实际上不分段落。我们可以把它分成若干段，但音乐听起来是一气呵成的，没有一点因为音响或织体的不同造成的这部分或那部分（或多或少的）独立成段的感觉。蒙特威尔第已经接受了另一种教堂音乐的观念，这种观念源自现已流行全世界的维亚达那（Viadana）一派的协奏式经文歌（concertato motet）。

这一传统是他为圣马可教堂写的大多数其他种类的教堂音乐的基础，虽然这些音乐各式各样，从几乎不需

要通奏低音的曲子直到由通奏低音旋律控制全曲的作品都有。前一类的代表作是四首技艺精湛的经文歌，1620年夹在他从前的曼图亚时的一位同事比安基（Giulio Cesare Bianchi）的一部曲集中出版——而且一定大大保证了曲集的销路。其中第一首《为天主歌唱》（Cantate Domino）可以称之为“合唱牧歌”（choral madrigal）（请别忘了，大多数牧歌由独唱歌手的小组演唱），因为它的动机和某些乐句的转折肯定是牧歌式的。有一段的基本乐思是三十年前出版的《牧歌集卷Ⅱ》（Second Book of Madrigals）中著名的《听波浪在低语》（Ecco mormorar l'onde）首次用过的：

谱例 13

《向天主歌唱》

A.
T. 2
Can - ta - - - te et e - xul - ta - - - - te
Can - ta - - - te et e - xul - ta - - - - te
T. 1
Can - ta - te et e - xul - ta - - te

（歌词大意：歌唱欢腾吧）

这一次织体在大多数时间里保持丰满，造成比牧歌更深沉而洪亮的音响。为《天主，不要在愤怒中责备我》（Domine，ne in furore tuo）谱写的音乐也同样如此。这是《诗篇》中的一首忏悔诗，其中有些响亮的主音音乐（homophony）非常精彩，最有效地使用了圣马可教堂唱诗班的男中音和男低音。

这四首经文歌中最感人的两首却把全体合唱者的音响留到高潮处，用管风琴伴奏较小的声音组合的办法减轻织体的厚度。《基督，我们朝拜你》（Christe，adoramus te）是一首热情激昂的曲子，用半音化的旋律刻画基督在十字架上的痛苦，并让一个独唱者在管风琴支持下唱出恳求拯救的呼吁，增强了音乐的个人色彩。这首经文歌大概写于 1618 年前后，是为圣十字架节（the Festival of the Holy Cross）写的，因为那时在圣马可教堂的圣物库中新发现了一些圣物，其中之一是耶稣受难的十字架的一段。《我们崇拜你》（Adoramus te）可能也是为同一次盛典创作的，因为这段十字架上（大家是这么说的）沾着耶稣基督的宝血。唱这首经文歌不用管风琴伴奏也可以——虽然有些地方就不会让人非常满意，因为这也是一首合唱牧歌，其中有一小段非常美，就像他的《牧歌第三卷》（1592 年）中为三个女声的小组写的

那些牧歌。但是在这首经文歌里最高声部的旋律不会让一位好高男高音歌手感到疲劳；同样，结束时的祈祷“怜悯世人”（miserere mundi）也写得让较低的声部能充分发出他们的声音。这里没有《基督，我们朝拜你》那种令人迷醉的半音进行，倚重的是比较柔和却出人意料的和声变化和一些精致的对位。这是一首手法节俭但效果强烈的作品，出自一位善于运用合唱音响和制造牧歌紧张气氛的大师的手笔。

节约运用人力物力的手常在蒙特威尔第为圣马可教堂写的音乐中确实随处可见。只用一位歌手和一小组弦乐器就足以写出各式各样美妙动听的音乐。《道德之林》中有一组为单声部、二声部或三声部写的赞美诗（hymn），大多数用的是女高音谱号，但移低一个八度由男高音演唱同样很容易，由两把小提琴与通奏低音伴奏，适合在小教堂或慈善团体唱，也适合在大教堂或公爵专用教堂唱。不仅如此，这些赞美诗几乎在哪位圣徒的纪念日唱都可以，因为正如蒙特威尔第在用《神圣的功绩》（Sanctorum meritis）为词写的第一首赞美诗的上方写的那样：“可以用这同一首曲调〔aria〕唱任何一首

音步相同的赞美诗"[1]。"aria"这个词选得很合适：这些赞美诗实际上很像当时的歌本中的咏叹调（aria）。这首《神圣的功绩》像《万福光耀海星》一样是一首三对二节奏歌曲，附带一小段动人的利都奈罗，把它放进作曲家1607年的《音乐玩笑》（Scherzi musicali）中不会显得太出格。为《那听告解的》（Iste confessor）谱的曲也用施洗约翰圣日唱的赞美诗《请免除我等口舌不洁之罪》（Ut queant laxis）作歌词出版过，这首赞美诗同样很好听。开头有短短一段带几分庄严肃穆的序曲，紧接着是迷人的利都奈罗，以小提琴之间的一小段甜蜜的对话作结束。最后"咏叹调"出现了，由一位女高音演唱，曲调自然是很容易让人记住的（谱例14）。

---

[1] 值得注意的是，蒙特威尔第只为这些赞美诗中相隔一段的歌词谱曲，没谱曲的那些可按素歌演唱。

谱例 14

《那听告解的》

S.
Is-te Con-fes-sor Do-mi-ni sa-cra-tus · Fe - - sta,
B.C.

fe - sta plebs cu - jus ce - le - bra per or - bem

（歌词大意：那听告解的是神圣的天主，他的子民欢欣鼓舞……）

结束的几小节是利都奈罗末尾几小节的重复（因此正是那段小提琴的对话，作曲家使听众把这个动机铭记在心），然后利都奈罗再次出现，再由另一位女高音唱第二段歌词（在圣马可教堂演唱时，会不会是在另一边楼座上？）。在重复利都奈罗之后，两位女高音用三度双音唱第三段歌词，最后全体一起唱“阿门”，音乐令人回想起序曲。

但也许所有赞美诗中最令人喜爱的是为女中音（或男高音）、男高音和男低音写的《天主您的士兵》（Deus

tuorum militum)，它用两把小提琴和通奏低音伴奏。没有序曲或利都奈罗延迟女中音声部的出场，女中音用平稳的三拍节奏唱出第一句。小提琴重复这一句后男低音唱第二句，它同样由乐器重复一遍（这句乐句实际上在通奏低音中持续，因此可能不被人注意）。男高音接着唱第三句，但这次不是由小提琴重复，而是三位歌手一起唱出一个简短的三声部牧歌风格段落。像蒙特威尔第常做的那样，这段音也有一点忧郁的色彩，这是大调性的和声进行突然转到一个七度降半音的和弦上造成的：

谱例 15

《天主，您的士兵》

ab - sol - ve nex - u cri - mi - num.

- xu, ab - sol - ve nex - u cri - mi - num. 〔音符时值已缩减〕

〔通奏低音与男低音重叠〕

ab - sol - ve nex - u cri - mi - num.

（歌词大意：洗清罪名……）

利都奈罗终于出现，让各段歌词之间有个间歇；末尾像平常一样是庄严的“阿门”。“这首曲子可以用来唱《耶稣的棘冠》(Jesu corona virginum)、《基督全人类的救主》(Christe Redemptor omnium)以及其他相同音步的赞美诗”；的确如此——既然这首平稳流畅而和声有些小小出人意料之处的乐曲能让人天天听而不觉厌烦，何乐而不为?

让一两个歌手唱的赞美诗似乎是自然不过的；看到为诗篇诗谱写歌曲也用一两位歌手和几件弦乐器的组合就让人吃惊了，因为诗篇诗往往比较长，需要更大的对比。但蒙特威尔第事实上两次谱写《我要一心称谢天主》(Confitebor tibi)(《诗篇》第110篇)都只用一个女高音和几把小提琴，还有一次只用女高音、男高音和小提琴。很难解释他为什么单挑这一篇诗篇诗用这么小的规模谱曲；但这三首作品都很有意思，而且一直都受人欢迎。就一方面来说，最容易解释的是收在《道德之林》中的那一首，它附有这样的指示：“alla francese a 5 voci(法国风格，五声部)；如您喜欢也可用四把(quattro) viole da brazzo(即小提琴的一种)来演奏(concertare)，只留下女高音声部让一位歌手独唱。”“法国风格”(alla francese)这个说法是许多学术讨论的题

目，它的意义现在我们仍然无法判定。看起来最合理的解释是，蒙特威尔第在模仿某些写于1600年前后的香颂（chanson）。这些香颂运用了所谓的“有量节奏”（musique mesurée），这是按照许多法国音乐理论家的解说模仿古代希腊人音乐节奏的一种尝试。这种理论把音节分为长的和短的，一般来说规定它们的时值长度比为1:2（详细的论证复杂得多，但这么解释对我们已经够用了）。于是乐句的节奏就变得非常规整，跟意大利人为自己的语言谱曲时试图追随说话的自然节奏而产生的流动性正好相反。这种“法国风格”的另一特点是一个乐句往往是由独唱者唱一遍，再由五声部的合唱队以和声化的方式重复一遍。蒙特威尔第写过两首这种风格的牧歌，《最美妙的夜莺》（Dolcissimo uscignolo）今天很有名，另一首《幸运的人》（Chi vol haver felice）不太出名。他把两首都收在1638年出版的牧歌第八卷《战争与爱情牧歌》（Madrigals of War and Love）中，这一集里有些作品最晚写于1608年，所以这两首牧歌有可能写于十七世纪初。他在这首《我要一心称谢天主》中重新利用了取自两首牧歌的材料，虽然“terribile”（可畏的）一词的音乐有点战争味道的“激动风格”显示出这首作品是很久以后写的。尽管如此，法国风格仍在。节奏和

乐句长度都很规整：许多乐句由合唱队——或者像蒙特威尔第指示的那样由一组弦乐——重复一次。乐曲的动听是不言而喻的。如果有人觉得它有点太甜美却缺少力量，荣耀颂部分澄清了这一点："荣耀归于圣父"充满激情，无比辉煌，显示出歌手的精湛技巧，这种特色从1610年的《圣母尊主颂》起几乎成了这位作曲家的标志；最后与"若厥始"最为相称的"从头反复"（da capo）和非常类似他在赞美诗中写下的"阿门"使乐曲圆满结束。

另一首单声部的《我要一心称谢天主》在1650年出的乐曲集中标着"a voce sola con violini"（独唱及小提琴），它也有些法国味道：方整，节奏常会重复以形成迂回的乐句；旋律上还有一两处转折和"法国风格"的那一首很相似，使人疑心这首乐曲在尝试着写成差不多的样子。乐曲以一段简短而庄严的序曲开始，它很可以充当一部"法国风格芭蕾"（balletto alla francese）的开始曲。序曲发展成一段相当欢快的利都奈罗，在整首乐曲中一次次重现。我们很快就能看出，这首曲子显然是为让一位伟大的阉人歌手表现技巧而写的，而蒙特威尔第为"确实的"（fidelia）和"神圣的"（sanctum）两词写旋律时有点故意捉弄人（谱例16）。

谱例 16

《我要一心称谢天主》

(a)

fi-de - - li-a fi-de - - li-a - - - a - -

- a fi-de - li - a

(b)

San - - -

tr

tr

- - - - - ctum.

但是他为“敬畏天主是智慧的开端”（initium sapientiae timor Domini）写的半音进行乐句妙不可言；“阿门”是回声式的，由第一小提琴奏出远方的回声，这让我们再次回想起曼图亚的晚祷音乐。

蒙特威尔第为二重唱及两把小提琴写的《称谢天

主》（Confitebor a due voci con due Violini）发展了同一个构思：先是序曲，然后是利都奈罗（更明显地来自舞曲，因为是三拍子加上三对二的节奏）；悦耳的乐句比比皆是（“确实的”一句由两个声部的歌手分担，但整个乐句与前一首中的几乎丝毫不差）；在“敬畏天主”这一句用半音进行——所有这一切都非常相似，只是“而可畏的是他的名”“et terribile nomen eius”这句的音乐更加激昂。如果说“荣耀”（Gloria）一句写得过于柔美轻快，蒙特威尔第用刚强有力的“阿门”作了补偿，它比前一首更精致复杂，一次回声接着另一次回声，好像他不忍心结束。

这样的作品可能是为任何一个慈善团体写的，它们的总监（Guardian Grande）情愿为两台晚祷和一台弥撒的音乐付给蒙特威尔第五千个杜卡斯——而且“事后对他感激不尽”。然而那些大型作品肯定都是为圣马可教堂的宗教节日写的，它们表明蒙特威尔第的偏好是依靠独唱歌手。很可能他是不得已。毫无疑问唱诗班中有优秀歌手；但是因为从来没有人领养老金退休，而在共和国的大典上多老的歌手都必须履行职责，唱诗班不可能总是非常整齐。蒙特威尔第的前任已经明白问题所在，从 1603 ~ 1609 年担任教堂乐正的克罗切（Giovanni

Croce）和作管风琴师一直作到蒙特威尔第到来之前一年的乔瓦尼·加布里埃利都想过区别使用好歌手和差歌手的办法。他们主要是在写经文歌时做实验，写诗篇歌和弥撒曲时或者写成复音作品，或者写成双合唱队形式的。对蒙特威尔第来说，经文歌可以自己选择歌词，最好是写成牧歌式的或让几个他喜爱的歌手去唱——这我们已经看到了。真正的难题是晚祷唱的诗篇歌。它们的篇幅长大，词句不允许更动，因而必须有办法组织，使之在音乐上连贯一致：这就是蒙特威尔第这位教堂乐正要为许多重大节日提供的音乐，他的两本教堂音乐集中诗篇歌占大多数。

如果有小提琴，这个难题可以用这里那里加上一段利都奈罗的办法解决。为什么不用协奏组的歌手做些类似的事呢？答案应该是：歌手要唱词，而在一篇诗篇的不同段落重复词句会使诗篇失去意义；如果用相同的音乐去唱不同的词句，肯定音乐与歌词的意义会出现矛盾。蒙特威尔第不会觉得这两种理由奇怪。他毕竟写过一部歌剧，在剧中他从不允许“宣叙调的冗长沉闷”（应该承认，引用的是后世一位作家的说法）妨碍音乐的进展：就因为这一条，《奥菲欧》是一部杰作，而佛罗伦斯作曲家佩里（Peri）和卡奇尼（Caccini）的两部

《尤丽狄茜》(Euridice) 不是。

因此蒙特威尔第开始着手写一首只有三个歌手——女中音、男高音和男低音——的《耶路撒冷啊，你要颂赞天主》(Lauda Jerusalem) 时，他在歌词中做了一些细微的调整。不可能出现曼图亚晚祷音乐那种辉煌的音响了——在威尼斯他排演的次数肯定减少了，也没有技艺那么高超的人手。于是他用一段三个声部都参加的活泼的三拍音乐作为开始，又从此处发展出一小段对位的附加段落，似乎为了表现诗篇作者的满心欢喜。跟着，从“因为他坚固了你的门闩”(Quoniam confortavit seras portarum tuarum) 起是两拍节奏的庄严和弦（在管风琴部分标着“全奏”)。三拍舞蹈节奏回来了，这一大段音乐中有些美妙的词句刻画：“他的话颁行最快”(velociter currit sermo eius) 一句的节奏生气勃勃，“撒布”(spargit) 一词是高难技巧的花唱，然而就是这一段的收末。“因为……”一句的全奏音乐在“他掷下冰雹”(mittit Crystalum suum) 一句再次出现。之后又是一段三重唱，用平稳的半音旋律刻画“溶化”(liquefaciet) 一词，用音阶描绘“水便流动”(fluent aquae)。下面是荣耀颂，全奏音乐又回来了。似乎一切就要结束，在唱到“若厥始，若今兹，若永远”(sicut erat in principio et

semper）一句时蒙特威尔第决定重复最后一个词“永远……永远，颂赞，颂赞”（semper……semper，lauda，lauda）：诗篇作者的赞颂回到全曲开始处的音乐。此时蒙特威尔第才允许乐曲走向结束，正如我们估计的那样，用全奏音乐来唱“阿门”。这首诗篇歌的音乐，没有太多激情的表现，比较轻灵，既充满活力又不乏庄严肃穆，展示的气氛与蒙特威尔第早期风格相比更冷静些。

收在《道德之林》中的第一首《我要一心称谢天主》（Confitebor tibi）指示着“为三声部而作，另五个歌手作为协奏部”，它使用了同样的技巧，表现出大同小异的感情。三重唱的段落再次由合唱队的“全奏”（这一次也包括女高音声部）乐句标出段落划分，“全奏”部分用相同的音乐唱出“天主的作为本为大”（Magna opera Domini），“他把外邦的地赐给他们为业”（Ut det illis），“圣而可畏”（Sanctum et terribile）和荣耀颂中的“荣耀归于圣父”（Gloria Patri）以及“若永远，及无穷世之世”（semper et in saecula）。在一部从未出版过但显然是由许茨（Schütz）第二次在威尼斯逗留后在1628年

带回德国的《天主的仆人们哪》[1] 里面，洪亮的副歌部分一直在重复全曲第一句“天主的仆人们哪，你们要赞美，赞美天主的名”（Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini）的音乐。变化都在副歌之间的独唱歌手的段落里，有些男高音的二重唱，有些其他声部组合的四重唱，一组由一个个歌手顺序唱出的短乐句以技巧很高的男低音独唱结束，可能是为演唱《必得永生》的同一位歌手写的。这首作品的均衡性使它看起来具有古典主义风格却没有热情：它很严肃，甚至显得很隆重，总让人感兴趣但从不过分渲染。

如果这种处理来自威尼斯的传统，蒙特威尔第也喜爱他在曼图亚晚祷音乐中运用过的受低音部音型控制的形式。十七世纪二十年代固定低音（ostinato bass）变得特别时髦，班基耶里（Banchieri）用“大公爵的咏叹调”（aria del Granduca）——一个十七小节的音型——写过一套弥撒曲，这个低音固定音型贯穿全曲始终，几乎没有用其他材料做调剂。贝加莫大教堂（Bergamo Ca-

[1] 卡塞尔，穆尔哈舍与国家图书馆（Kassel, Murhardsche und landesbibliothed）音乐手稿对开本 51V（music manuscript fol. 51V）（新版，牛津大学出版社，1982年）。

thedral）的管风琴师兼合唱队指挥梅鲁拉（Tarquinio Merula）在1640年也写了这么一部，还在前言中很骄傲地特地指出他的作品“是以定旋律为基础创作的”（让人想起蒙特威尔第的晚祷音乐！）一位评论家说：“这部作品的低音只有几拍长却重复了几百次。”❶ 蒙特威尔第用这种形式创作的最极端的作品是一首《我心欢喜》，“为两把小提琴和两个歌手，两个男低音或巴松管而作”——一本分谱上如此写道，但不太准确：虽说它强调了乐器和人声都是成对的，实际上有两个女高音，两个男高音，两个男低音，两把长号，两把小提琴，再加上一支巴松管。在通奏低音分谱上印着仅由四个音符组成的一个系列：

谱例 17

《我心欢喜》



---

❶ G. 加斯帕里（Gaspari），《波隆那的焦·巴·马蒂尼音乐图书馆目录》（Catalogo della Biblioteca Musicale G. B. Martini di Bologna）（波隆那，1890年，1961年重印）第Ⅱ卷271页。

附带一个说明，告诉演奏者一直重复下去，直到歌中出现“因我弟兄的缘故”（propter Fratres）这一句——也就是说重复这个音型一〇六次；从指定的地方起音型转成三拍，又重复三十五次。在荣耀颂部分音型的重复中断了一会儿，虽然它在“永远”（semper）处的恢复似乎是不可避免的。音型又重复了大约十五次这首诗篇才结束。在这个持续不断而毫无改变的低音部的上面是成对乐手的一连串二重唱或二重奏——小提琴的，女高音的，男高音二重唱点缀着长号，男低音二重唱令人吃惊的穿插着炫耀技巧的巴松管演奏（从其他来源有充足的证据，证明圣马可教堂有位卓越的巴松管乐师，名叫桑索尼〔Giovanni Sansoni〕❶）。这么听起来这首乐曲定会让人厌烦，可实际上它非常刺激。它让人像等待大水决堤一样紧张地等待作曲家放弃固定音型，而二重唱的变化多端使音乐在结构改变之前保持进行。在这部分里为小提琴准备了诙谐的短句，给高中音部写了平稳流畅的

---

❶ 一位与圣马可教堂有些关系的较年轻的作曲家科斯泰洛（Dario Costello）在十七世纪二十年代写过一些有精致复杂的巴松管声部的器乐曲。见 E. 塞尔弗里奇-菲尔德（E. Selfridge-field），《威尼斯器乐音乐，从加布里埃利到维瓦尔迪》（Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi），牛津，1975 年。

旋律；在另一方面，男低音则一直是辉煌的十六分音符进行。转成三拍后，人声逐渐聚拢，给人越来越趋向高潮的感觉，直到高潮随着“荣耀归于圣父与圣子”（Gloria patri et filio）的庄严和弦出现。

同样的手法较为温和地用在了蒙特威尔第所有威尼斯时期教堂音乐中大概最为出名的一首之中。这就是“Beatus primo à 6 voci concertato con due violini et 3 viole da brazzo ovvero 3 Tromboni quali anco si ponno lasciare”，翻译过来就是“这首《敬畏天主的人有福》（Beatus vir）要用至少六个歌手和两把小提琴，可以再加上三把音域较低的提琴（也许是中提琴和大提琴）或三把长号和一件通奏低音乐器（肯定是管风琴）”。可以自由选择的器乐部分没有印出来，但能凭人声的低音部写出来，没有太大困难。这首乐曲的低音音型比较长。

谱例 18

《敬畏天主的人有福》



更好的是，这个音型可以改变而没有太多的顾忌：头几个小节可以任意重复一次，两次甚至三次，其余部分可以做小改动。它的织体不再限制在一系列二重唱中，而是变得很难预测，以独唱到全体的乐句都可能有。有意思的是小提琴有时奏出人声很难唱出的音乐——这是蒙特威尔第从这首乐曲主要主题的来源移过来的，出自他1619年出版的动人的二重唱《金发》（Chiome d'oro）；已故的达特（Thurston Dart）对这首歌的歌词作了个很妙的形容，称之为"情人间的幼儿语"。这首《敬畏天主的人》的效果比《我心欢喜》更有人情味，虽然两首作品的整体结构差别不大，连长大的三拍节奏中心段落都保留着，蒙特威尔第有机会在这里作些词句刻画：用军乐味道的十六分音符进行描绘"恼恨"（irascetur），用冲动、突然中止的片断表现"咬牙"（fremet），用声音逐渐消失的下进音符表现"灭绝"（peribit）。在他需要一个高潮的时候，蒙特威尔第毫不犹豫地让开头的主题重新出现，并带出他喜爱的威尼斯回旋曲的味道。这首作品很好听，整个来说情绪很愉快，同时声音很嘹亮，适合于国家庆典。

另一首《敬畏天主的人有福》，是为七个声部加小提琴写的，1650年出版，没有前一首出名，但同样吸

引人，也许还更深刻一些。这是一首巧妙的回旋曲，虽然有时似乎会出现一个固定音型的回响。开始几小节下行的低音部看起来像是要形成一首罗马内斯卡（romanesca）或其他形式方整的东西，因为女高音声部的旋律毫不引人注意，说真的也许就像一个不经意的大调性乐句。“敬畏天主的人便为有福”这句歌词延伸到下一段——点缀着短小的小提琴利都奈罗的三重唱。全体歌手在“potens in terra”这一句进来（“他的后裔在世必强盛”，“世上”〔terra〕一词同样用下行跳进表现）。然后，正当我们期待它按协奏曲形式继续发展时，开始的音乐又回来了，它没有改动，但明显地变得重要了。所有的声部轮流唱着“他家中有荣耀，有钱财”，但没等这段音乐有机会结束女高音就闯进来唱起开始的旋律，使它飘在其他声部的上方。男高音独唱慷慨激昂地告诉我们“正直人在黑暗中有光向他发现”，在这句话来之前小提琴就奏起了“敬畏天主的人”的主题把女高音声部引进来——这次是在小调上，但同样充满激情。如此开始的音乐一次次回来，每次出现前后的音乐内容和和声都不相同，有时非常动情，有时（例如在合唱队的其他歌手唱着深沉的和弦时）气势恢宏，这样一直到全曲结束。这首作品不像它的著名兄弟那么威严，但我们不

能不看到蒙特威尔第把它写得充满希望。诗篇的作者将全诗结束在“恶人的心愿要归灭绝”，而蒙特威尔第用“敬畏天主的人便有福”结束全曲。

我们没有办法确定这些作品的写作时间，但有一部作品肯定与一件特殊事件有关，这部作品又与这两部《敬畏天主的人》非常相似，我们如果认为它们属于同一时期不大会弄错。这部作品就是收在《道德之林》中的七声部《荣耀经》(Gloria à 7)。1630年一场瘟疫袭击威尼斯，虽然有严格的预防措施还是夺去了大批生命——四万人或更多。在一年多时间中城市的生活实际上停止了。在传染病消失之后威尼斯政要们决定盖一座教堂表示谢恩，这就是圣玛利亚平安教堂（S. Maria della Salute)，还要在圣马可教堂举行一台谢恩弥撒。弥撒是在1630年11月20日举行的，一本描述盛况的小册子告诉我们：“演唱了最庄严的弥撒曲，是教堂乐正、本世纪的光荣蒙特威尔第创作的。在《荣耀经》和《信经》中加入了长号，音乐精美而神奇。”在《道德之林》中有两段为《信经》准备的现代风格的替换音乐，据说可以用来代替我们前面叙述过的古代风格四声部弥撒（见第70、71页）中的相应段落。有过一些讨论，想弄清楚是否这意味着那天的感恩弥撒的音乐包括四声部弥

撒曲中的《垂怜经》、《圣哉经》(Sanctus) 和《羔羊经》(Agnus Dei)，以及增添了三个附加部分的四声部《信经》和七声部的《荣耀经》——在乐谱中就排在弥撒曲之后；或是否有过一部规模更大的、真正的协奏式弥撒(Missa concertata)，它流传下来的只有全部《荣耀经》和《信经》的附加部分，其他部分都消失了。两种观点都有可能性。1630 年时弥撒不再被看作是一个音乐整体，而五十年之前这是正常的。就在 1630 年，蒙特威尔第的助手格兰迪〔Alessandro Grandi〕出版了一部美妙的**弥撒曲**，他把各种风格混合在一起，令人吃惊，但不是无法接受的。我们不应该假定把古代风格的乐章和现代风格的段落一起演奏的事不可能发生。无论怎样，有一件事是毫无疑问的：七声部《荣耀颂》是一部有独立价值的杰出作品。

这是一首非常有威尼斯风格的乐曲，实际上是为双合唱队写的(虽然分谱没有清楚表明这一点)，不过是按协奏方式，就像那首伟大的《圣母尊主颂》那样，而不是对话式的。它有两个独立的小提琴声部和可以自由取舍的(虽然是很值得加上的)长号或弦乐声部，它们的旋律要由指挥或乐谱的编辑从人声部分推断。布局规模宏大。开场很壮观，让人充分享受合唱的音响并发展

到一个精彩的高潮。但是“主爱的人在世享平安”（et in terra pax）一句充满宁静，有许多经过音的长时值和弦写得非常细致，利用了各声部的最低音域。在“我们称颂你”（Laudamus te）一句音乐回到赞颂时出现的一长串二重唱和二重奏——小提琴的，女高音的和男高音的——很容易使人想到著名的《敬畏天主的人》。这个系列在“为了你无上的光荣感谢你”（Gratias）一句中被打断了，句中“光荣”（Gloriam）一词又是回到开场音乐的机会（威尼斯回旋曲仍然没有离开我们）。（全曲第一句词为“天主在天受光荣”〔Gloria in excelsis Deo〕——译者注）。后面出现的是他最奇异、最美丽的乐段之一。很简短的一段女高音二重唱“主，天主”（Domine Deus），它三次被一个节奏突出的激昂的合唱段落打断，然后进行到效果像是分节歌的很大一段变奏。在这里有三句歌词，一句由两个女高音和一个男低音唱，一句由两个男高音唱，另一句由两个男低音唱，每句都用相同的和声进行，结尾处都是小提琴奏出的甜蜜的利都奈罗。然后各种不同声部组合形成更多的协奏式交流。“只有你是至高无上的，耶稣基督”（Tu solus altissimus Jesu Christe）这一句是激动人心的庄严和弦；最后“同享天主圣父的光荣，阿门”（in gloria Dei patri,

Amen）一句开场音乐再次出现，把全曲引向令人振奋的结尾。

从这部作品不难看出为什么那位评论者称蒙特威尔第为“本世纪的光荣”。这部作品非常出色，不仅在公众服务的意义上如此——它的洪亮音响符合威尼斯的传统，它的抒情段落如女高音的二重唱，以及作品中宁静而神秘的时刻——就像“至爱的人在世享平安”——同样出色。蒙特威尔第在威尼斯创作的教堂音乐从对圣母玛利亚热情甚至绝望的呼吁直到用固定低音的理智而庄严的诗篇配乐，的确是变化多端，令人吃惊。我们能够明白为什么慈善团体的董事们会付给他可观的酬金“还对他表示感谢”；为什么圣马可教堂的财政管理者们坚持要求他遇到重大宗教节日必须中断在曼图亚或帕尔玛的休假赶回来作曲并指挥音乐活动；为什么不论他在威尼斯的什么地方演出，全城的人都“跑着去听”；还有为什么他在1643年逝世时有那么多人哀悼他。他的音乐在当时是为广大公众的宗教灵修服务的。在今日它也能起到同样的作用：在我们中间有谁不觉得需要祈祷？有谁不希望与他的同胞齐心协力进行一项公共活动？或者——在绝望的时刻，有谁不想发出痛苦的喊声？蒙特威尔第把这一切都表达出来了。

结 论

一般总是把牧歌和歌剧作品看作蒙特威尔第的主要成就：他毕竟是人文主义者，是柏拉图的信徒而不是耶稣的信徒，是在探索“感情的活动”，或者说是在探索人的感情，而不是在寻找神的欢乐，对不对？这一切都是真的——在一定程度上；然而人文主义者并不是反基督者，蒙特威尔第的追求也并不仅仅限于传达人的感情。像一位学者那样认为他写教堂音乐并不情愿❶，那是误解了他。肯定正确无误的是，在他一生之中他的宗教感情的性质有所变化——大多数人都如此，尤其是那些长寿的人。他早年的宗教音乐只是学生的习作，不能证明什么。另一方面，在曼图亚他妻子死后那几年的痛苦日子里他是如何寻求精神的稳定和忘我的欢乐境界

---

❶ L. 施拉德（L. Schrade）《蒙特威尔第：现代音乐的创造者》（Monteverdi：Creator of Modern Music），伦敦，1951 年。

的，他的晚祷音乐给我们讲了很多；运用充满理智的手段写出的“贡贝尔”弥撒曲中令人兴奋的音乐接连不断，同样让我们了解了很多。他的威尼斯音乐是在精神危机过后创作的，那时信仰又一次被视为几乎是理所当然的事。他的书信显示出他仍然容易因重大事件而失常，他的两个不走正道的儿子特别让他焦虑；然而总的来说他似乎具有使自己平静的强大力量，只是在想起为贡扎加家族服务的疯狂日子的时候才会战栗起来。他的音乐反映出他的平静，他为经文歌和诗篇诗写的伟大音乐同样如此：因为宗教是获得心理平衡的一种要素。

他是最后一位留给我们大量美妙教堂音乐的伟大意大利作曲家，这是时代变化的突出表现。歌剧院的快乐很快引诱了蒙特威尔第的学生卡瓦利（Cavalli），他写过一部很好的协奏式弥撒（Missa concertata），一些晚祷诗篇歌，甚至有几首出类拔萃的经文歌：但没有一部真正的巨作能跟他师傅流传下来的作品相比。此后，意大利作曲家——至少是那些成功的作曲家——把宗教音乐当作第二等重要的事；如果说维瓦尔迪、加卢皮（Galuppi）、约梅利（Jommelli）和另外几个作曲家创作过一些优秀的教堂音乐，他的荣誉来自其他创作领域。罗西尼（Rossini）和威尔第的传世杰作也不能推翻这条原

则：以任何标准衡量，它们都是例外。在广大公众看来，蒙特威尔第1610年出版的晚祷音乐和威尼斯时期一些作品预示着新教徒巴赫得到普遍承认的伟大信仰宣言的出现，这并不是巧合。蒙特威尔第生在适宜的时代，他经历的痛苦足以使他的人文主义原则渗透到反宗教改革运动的热忱激情中去。正是两者的结合使他的音乐听起来既现代又虔诚，并且确保他的音乐在今日的再次复兴。

晚祷音乐：
对于版本及录音的说明

晚祷音乐的不同版本对如何演奏的意见绝然不同，致使这部作品经常以很不一样的面貌出现。因此了解演出使用了哪个版本就非常重要，这影响到对它的风格的整体判断。

这部作品在十九世纪由德国学者温特菲尔德（Carl von Winterfeld）首先重新发现，他把其中一部分发表在他 1834 年出版的论著乔瓦尼·加布里埃利的巨著中。不过它似乎没有引起太多的兴趣，直到 1932 年在马利皮耶罗（Gian Francesco Malipiero）编辑的蒙特威尔第作品全集中出版了整部作品。这个版本简单地按原始分谱的样子印出它的乐谱，不附带任何说明解释；虽然今天可以用它作为基础由一位博学的音乐学家指挥演出，在当时显然大多数指挥需要有人帮助才能理解音乐处理的习惯做法是什么。

这种帮助是由雷德利克（Hans F. Redlich）提供

的，他是位音乐学家，写过一篇论述蒙特威尔第的牧歌的论文，又是法兰克福歌剧院的一位指挥。他编订的版本最初是为三十年代在瑞士演出作的准备，1949 年由环球出版社（Universal Edition）出版，同时已在格尔（Walter Goehr）和蒂皮特（Michael Tippett）的指挥下在莫利学院（Morley College）演出了。他这个版本以广泛研读论述十七世纪早期演奏方式的文章为基础，特别倚仗普里托里乌斯（Michael Praetorius）在《音乐汇编》（Syntagma Musicum）第三卷（沃尔芬比特尔〔Wolfenbüttel〕，1619 年）描述的那些方式，带有强烈的德国风格。雷德利克漏掉了两首诗篇歌，因为他认为整部作品并不具有自然的统一性。他重叠了诗篇歌中的许多人声部分，把大部分音乐划分为独唱部分与合唱部分（甚至在单声部经文歌中的一些地方划分出合唱），把通奏低音写明交给各种不同乐器演奏，增添了装饰音，同时写上了大量表情和速度记号。这部作品因此几乎成了神剧（oratorio）的样子，为它构想的规模肯定与亨德尔的作品相同，除独唱歌手外动用了很大的合唱队以及一个室内管弦乐队。说按这种样子它就成了一部浪漫主义作品并不过分；但这个版本的优点是不会让人把这部晚祷当成“老古董”，它热情洋溢，甚至有点夸

张。它在五十年代初期在 H. 格里施卡特（H. Grischkat）指挥下由施瓦本合唱团（Swabian Choral Society）和巴赫管弦乐团（Bach Orchestra）灌制了唱片（Vox set PL 7902）。

这张唱片上市不久，另一套由刘易斯（Anthony Lewis）指挥、伦敦歌手合唱团（London Singers）和琴鸟合奏团（Oiseau Lyre Ensemble）演出的唱片（OL 50021/2）也发行了，用的是德裔美国学者施拉德（Leo Schrade）编订的手稿，它从未出版过。施拉德认为原来的乐谱很明确，可以几乎不加改动的使用。他没有删去诗篇歌，而且认为经文歌是代替交替圣歌用的。从录音上判断，他的编订方法与今日普遍运用的差不多；但是，在那个时候雷德利克非常热闹的版本被看作既有想像力又有学术性，在评论家和演奏者两方面都更受喜爱。

按雷德利克的版本出版的乐谱有很多印刷错误（有个学者说有好几千处！）；而且这个版本大体为浪漫主义的风格虽然得到盖迪尼（Ghedini）的遵循——他那个加了很多调料的版本在意大利经常上演，大家还是认为有必要修订。这项任务是雷德利克本人完成的（环球出版社，1958 年），但实际上也是由格尔完成的，格尔按这

个版本指挥过一些演出。这个格尔版本在许多方面明显地更忠于原谱，可以看出哪些东西是编者的，哪些是原来的。但是这个版本对声乐旋律的重叠、对力度和节奏的总体态度以及认为这部乐曲是合唱与管弦乐队作品的概念一般说来与雷德利克的版本是一致的，虽然这个版本肯定准确得多。这个版本今日经常使用，不过指挥家常常会作些修改。

这些版本大行其道，直到斯蒂文斯（Denis Stevens）以一个截然不同的版本（诺维洛出版社〔Novello〕，1961年）掀起轩然大波。斯蒂文斯认为那些经文歌与宗教仪式不相干，因而把它们漏掉了，只留下五首诗篇歌、赞美诗和《圣母尊主颂》。他提供了素歌交替圣歌来代替经文歌，这个步骤后来在美国学者邦塔（Stephen Bonta）的一篇影响很大的文章“蒙特威尔第圣母晚祷中的仪式问题”（Litrugical problems in Mo-nteverdi's Marian Vespers）《美国音乐学家协会学报》（Journal of the American Musicological Society，第20卷，1967年）中受到攻击，但仍然有人在以后出版的乐谱和录音中遵循，干脆把素歌和经文歌全收进去。音乐文本身更加遵照原来的样子，没有声部重叠或其他外加部分以及复杂的解释记号。它显然是构想运用比以前的版本小的编制（而且就

照这样由编者斯蒂文斯指挥录制出 VSL 11000－1)，结果它广为流传，因为演起来既比较方便——不需要为经文歌请一大批要价很高的独唱家，又可以处理得更有生气。不过，它省略经文歌受到很多批评，它在独唱歌手与合唱队之间分配音乐的做法并不总是有效果的，而且它对蒙特威尔第的音乐文本（text）做了一些没有必要做的小改动。

到此时为止都不可能有真正“原样的”（authentic）演出，至少是因为有几种“老”乐器——特别是木管号（cornetto）——被看作不实用的。因此所有的版本一定程度上都是改编本。德国指挥家沃尔特斯（Gottfried Wolters）修订的版本（穆塞勒出版社〔Möseler Verlag〕，沃尔芬比特尔/苏黎世，1966 年）实际上是原谱（Urtext），它提供了一份经过认真考证的文本，把配器方面的建议作为一个附录，可以不去理会。经文歌、所有的诗篇歌和伟大的《圣母尊主颂》都收进去了，素歌交替圣歌作为另一个附录，愿意的话可以用。对蒙特威尔第的音乐文本的修订（例如伪音〔musica ficta〕所需要的订正）都清楚地表明是编者做的。因此我们有可以毫无麻烦地再现音乐原来的样子。

这个版本是否录过音还不清楚，但最近的时尚是回

到与十七世纪所用类似的歌手和乐器配置。有时曼图亚当时条件的细节没被人理解。因此剑桥大学国王学院合唱团（the choir of King's College，Cambridge）与早期音乐合奏团（the Early Music Consort）的演出（SLS 5064）缺点是英国合唱的传统突出唱女高音声部的男童，他们的人数多于在合唱作品中唱较低声部的男歌手。在一定程度上雷根斯堡合唱团（Regensburg Choir）与施奈特合奏团（Schneidt Ensemble）的录音（2723043）也有相同的问题，虽然这份录音很令人感兴趣：它在单声部经文歌中用男高音代替了女声，这是靠录音制作中调整平衡才做到的，但的确让我们对于原来出自阉人歌手或假声歌手的声音会是什么样子有了一种新概念。

于尔根斯（Jürgen Jürgens）编订的版本在经过一些年的使用之后于 1977 年由环球出版社出版。它的自由的器乐重叠和划分独唱与协奏式合唱组的做法表现出雷德利克与格尔的影响虽然减弱了但仍持续不断。汉堡蒙特威尔第合唱团（the Hamburg Monteverdi Choir）与维也纳的群咏合奏团（Concentus Musicus of Vienna）合作的录音（FA6 35045）也显示出这个特点。这份录音里有一些非常辉煌的器乐独奏，正好补偿了合唱章节的令人

吃惊的浪漫的缓慢。

最后，帕罗特（Andrew Parrott）的修订是把《耶路撒冷啊，你要颂赞天主》和《圣母尊主颂》的音域移低，以便与其他乐章的音域相适应。这个版本 1979 年在“逍遥音乐会”（Proms）演出过。现在还不知道这个版本是否会出版。但看起来不大可能出现一个最终的“权威”版本，不论是乐谱还是录音。指挥家有很大的自由去编订自己的版本。

本书作品索引

(一) 蒙特威尔第的作品

Credidi (8vv) 1640

Currite populi (1v) 1625

Deus tuorum militum (3vv, 2 vlns) 1640

Dixit Dominus (8vv) 1650

Dolcissimo uscignolo, Eighth Book of Madrigals 1638

Domine, ne in furore tuo (6vv) 1620/2

Ecco mormorar l'onde, Second Book of Madrigals 1590

Exulta filia (1v) 1629

Fugge, anima mea (2vv) 1620

Gloria (7vv, 2 vlns, 4 va da braccio/trbn) 1640

Iste confessor (2vv, 2 vlns) 1640

Laetatus sum (6vv, 2 vlns, 2 trbn, bassoon) 1650

Lamento d'Arianna, Sixth Book of Madrigals 1614

Lauda Jerusalem (5vv) 1650

Lauda Jerusalem (3vv) 1650

Laudate Dominum (1v) 1640

Laudate pueri (5vv) 1650

Laudate pueri (6vv) mss

Magnificat (8vv, 2 vlns, 4 va/trbn) 1640

Mass 'In illo tempore' (6vv) 1610 Missa da cappella

Mass in F major (4vv) 1640

Mass in G minor (4vv) 1640

Memento (8vv) 1640

O beatae viae （2vv） 1620

O Domine Jesu Christe （3vv） 1582

O quam pulchra es （1v） 1625

L'Orfeo

Pianto della Madonna-Iam moriar， *mi Fili* （1v） 1640

Salve O Regina （1v） 1624

Salve Regina （1v） 1625

Salve Regina （2vv， 2 vlns） 1640

Salve Regina （2vv） 1640

Salve Regina （3vv） 1640

Sanctorum meritis （1v， 2 vlns） 1640

Surge propera （3vv） 1582

Surgens Jesus （3vv） 1582

Vespers Music， 1610

Audi coelum

Ave Maris Stella

Deus in adjutorium

Dixit Dominus

Duo seraphim

Laetatus sum

Lauda Jerusalem，

Laudate pueri

Magnificats

Magnificat I，（vv and insts）

Magnificat Ⅱ，（vv）

Nigra sum

Nisi Dominus

Pulchra es

Sonata sopra Sancta Maria

（二）其他人的作品

Carissimi，G.，*Jepthe*

Cavalli，P. F.，*Missa concertata*

Festa，C.，*Quam pulchra es*

Gabrieli，A.，*Concerti*

Gabrieli，G.，*Sacrae symphoniae*

Grandi，A.，Motets；*Mass*（1630）

Ingegneri，M. A.，*Improperia*

Lasso，O. de，*Penitential Psalms*；

Timor et Tremor；

Diligam te Domine；

Beati omnes

Palestrina，G. P.，Mass '*Assumpta est Maria*'；

Mass '*Te Deum laudibus*'

Praetorius，M.，*Syntagma musicum*

Viadana，L.，*Concerti*（1602）

Zarlino，G.，*Le Istitutioni Harmoniche*